

MODERNE OPPSETNINGER AV BAROKKOPERA

ET FRUKTBART PARADOKS

Cecilie Louise Macé Stensrud

Master i Kultur- og idéstudier 60 sp

Teatervitenskap

Avlagt våren 2011 ved Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Universitetet i Oslo



Til Bestefar, Johan Lothe, fordi du og Kari tok meg med den gangen på
Tous les Matins du Monde.

Moderne oppsetninger av barokkopera – Et fruktbart paradoks

Jeg har et ønske om, og en tro på at opera kan være noe mer enn elitekulturens underholdning – noe annet enn ”fiffens kino”. Opera skal være en del av, og et uttrykk for vår kultur. Den skal utfordre oss, opplyse oss og skape debatt. Men dersom opera skal være en del av vår nåtidige kultur, hvorfor skal vi stadig se de samme gamle verkene? Og ikke bare ser vi de samme gamle operaene fra hundre eller to hundre år tilbake, de siste femti årene har vi for alvor begynt å ta for oss av de riktig gamle operaene, noen av dem over fire hundre år gamle. Men kan en fire hundre år gammel opera som for eksempel Claudio Monteverdis *L’Orfeo* bli et uttrykk for vår moderne kultur?

I denne oppgaven skal jeg altså belyse fenomenet med moderne oppsetninger av barokkopera. Slike oppsetninger har en tendens til å vekke ganske mye harme, og mange tilskuere lar seg provosere over hvor lett noen regissører synes å ta på det opprinnelige verket. Og når det gjelder oppsetninger av barokkopera er det et annet aspekt som også er interessant å trekke frem, nemlig det at musikken ofte blir fremført med den aller største respekt for historiens musikalske konvensjoner. En modernisering av en barokkopera risikerer dermed å bli en splittet affære der det musikalske tilsynelatende kommer til oss rett fra barokken, mens det sceniske i aller høyeste grad er fra vår egen tid. Denne splittelsen kan være en utfordring for oss tilskuere: Hvordan skal vi forstå operaen? Hva handler den om? Er den moderne eller barokk, eller kanskje begge deler?

Slik jeg ser det er det nettopp ved å utfordre oss at opera kan bli ”noe mer” for oss. Når vi ikke umiddelbart forstår det som skjer på scenen, eller sammenhengen mellom det musikalske og det sceniske, eller for den saks skyld sammenhengen mellom det sceniske uttrykket og det vi trodde operaen handlet om, må vi begynne å lete etter svarene selv. Dersom vi er åpne for nye sammenhenger og overraskende vendinger vil vi kunne engasjere oss som medskapere i operaen – ikke bare observatører. Og gjennom vår aktive deltagelse i realiseringen av operaen, relaterer vi den til oss selv, til vår kultur og til våre forutinntatte holdninger. Den innsikten operaene gir oss, vil altså kunne utvide vår forståelse av både historien og oss selv. På samme måte vil stadig nye generasjoner med operagjengere relatere operaene (enten de er fra barokken, romantikken eller fra det som nå er vår samtid) til dem selv og deres historiske sammenheng.

Takk

Aller først vil jeg rette en stor takk til min veileder Live Hov, for din åpenhet og uvurderlige støtte i arbeidet med denne oppgaven. Takk, også, for mange spennende forelesninger, du har vært til stor inspirasjon for meg.

Takk til familie og venner, for deres støtte, samtaler, gjennomlesninger, råd og vink, forslag til DVD-er og artikler, kort sagt for at dere har engasjert dere i denne oppgaven.

En spesiell takk til Tove Schatvet-Riisager og Bjarne Stensrud for korrekturlesing, til min søster Bénédicte Macé Stensrud som har hjulpet meg med layout og forsidedesign, og til min kjære Luis Landa-Schreitt, for den tålmodigheten du påstår at du ikke har, og for at du har motivert og oppmuntret meg underveis.

INNHold

Innledning

1- Tema og motivasjon	12
2- Problemstilling	14

Del 1

1- Kilder – tidligere forskning	16
2- Teoretisk grunnlag	16
3- Metode	18
4- Begrepsbruk	19
a. <i>Barokkopera</i>	19
b. <i>Tekst</i>	19
c. <i>Regissør</i>	19
d. <i>Autentisk</i>	19
e. <i>Historisk informert</i>	20
f. <i>Verk</i>	20
5- Operaregi	20
6- Tidligmusikkbevegelsen	30

Del 2

1- Operaregi – en inautentisk kunstform i barokksammenheng?	38
2- Werktreue og tekstforståelse	41
3- Kropp og sjel – realisering og verk	46
4- Aktualitet	50
5- Aktualitetens bakside	54
6- Nyhistorisme og historien som forståelsesramme	60

Del 3

1- Foreløpig oppsummering	64
2- Alessandrini, Alden, Deflo, Savall	65
3- Monteverdis <i>Orfeo</i> – to forskjellige realiseringer	66
a. <i>Presentasjon av oppsetningene</i>	67
4- Tekstsyn	72
5- Historisk informert?	74
6- Aktualitet, konvensjon og rivalitet	75
7- Dialogisme	78

Del 4

1- Syntese	84
2- Hvor står jeg nå?	85
3- Konklusjon	86

Litteratur	89
------------	----

INNLEDNING

Tema og motivasjon

I denne oppgaven skal jeg skrive om opera, nærmere bestemt om moderne oppsetninger av barokkopera. Opera er som kjent en genre som omfatter flere forskjellige kunstuttrykk og noen ganger kan det virke som om to av de mest fremtredende kunstformene i dagens operaverden, nemlig musikk og regi, står i opposisjon til hverandre.

Dette dilemmaet blir særlig tydelig når det gjelder en barokkopera, for ... tidens trend [går] i retning av å gjenskape den historiske oppførelsespraksis så autentisk som mulig for musikkens del, mens man altså scenisk forholder seg svært fritt til alle opprinnelige konvensjoner. (Hov, 2010, s 27)

Et slikt eksempel er da Rinaldo Alessandrini og Christopher Alden i 2008 møttes i Den Norske Opera og Ballett for å sette opp Monteverdis *L'Orfeo*. Alessandrini er en spesialist innen barokkmusikk og historisk oppføringspraksis, mens Alden er en fremtredende regissør innen den moderniserende og nyfortolkende regitrenden. Samarbeidet dem imellom gikk visst ikke knirkefritt for seg, og Eystein Sandvik lagde i juni 2008, en meget interessant utgave av programmet *Musikkantikk* i NRK P2, om nettopp dette temaet (Sandvik, 2008).

Operaens oppsetning av Monteverdis *L'Orfeo* er på mange måter startpunktet for denne oppgaven. Jeg fikk dessverre aldri sett *L'Orfeo* da den gikk på DNO&B, men jeg hørte Sandviks påfølgende radioprogram og dette vekket en rekke tanker og spørsmål om fenomenet. Hvorfor lar noen seg provoserende så kraftig over at tidligere tiders operaer blir modernisert? Hvorfor går det et så strekt skille akkurat mellom dirigent og regissør – mellom det musikalske og det visuelle? Og ikke minst: Hva er det egentlig som er så problematisk med at dirigent og regissør har forskjellig tilnærming til hvordan en opera best kan realiseres?

Disse spørsmålene var det, blant annet, som fikk meg til å velge akkurat moderne oppsetninger av barokkopera som tema for denne oppgaven. Tankene jeg gjorde meg om mulige svar på disse spørsmålene, og som jeg nå kort skal gjøre rede for, har vært utgangspunktet for det videre arbeidet mitt. For det første er de moderniserte oppsetningene, som vi skal se, ofte preget av at regissøren har tatt i bruk til dels eksplisitt sex og vold som virkemidler, og dette kan jo i seg selv virke provoserende på noen og enhver. Likevel hadde jeg en oppfatning av, eller kanskje en mistanke om, at det ikke er dette som provoserer mest. Vi begynner tross alt å bli ganske vant til sex- og voldsscener i våre dager, enten det er på kinolerret eller på scene. Det er selve prinsippet, det at verket moderniseres i det hele tatt, som vekker så sterke følelser.

La meg bruke to interessante titler for å forklare hva jeg mener: Den ene er tittelen på en samling av innleggene som ble holdt i et seminar ved universitetet i København, om oppsetninger av teaterklassikere, nemlig *Vision eller voldtægt?: moderne iscenesettelser af klassiske skuespil* (Bøg (et al), 2001). Den andre er ”Herheims *Julius Caesar*: Operaverket som *performance*”, tittelen på en artikkel professor Live Hov skrev til tidsskriftet *Studia Musicologica Norvegica* (Hov, 2010). *Vision eller voldtægt* gir oss en god pekepinn på hva som står på spill, for den viser at det som er en visjonær, nytenkende oppsetning for noen, er et overgrep mot verket for

andre. Det er ikke alle som mener man kan tillate seg å gjøre ”hva som helst” med en klassiker, og for dem er det naturlig nok provoserende når det de ser på scenen ikke samsvarer med deres oppfatning av hva som er ”tillatt”. Hvilket bringer oss over til den neste tittelen: ”Herheims *Julius Caesar*” viser til Stefan Herheims oppsetning av Händels *Julius Caesar* ved Den Norske Opera i 2005.¹ De som syns operaregissørene tar seg litt vel store friheter med operaene, bruker nettopp som argument at det ikke lenger er Händels, men for eksempel Herheims *Julius Caesar* man da ser. Videre lyder argumentet gjerne noe i retning av: ”Hvis Herheim vil ha sitt navn på en opera, så kan han vel få laget sin egen, i stedet for å maltraktere Händels verk.”

Når det kommer til punktet om den store forskjellen mellom mange dirigenters og mange regissørers tilnærming til en opera, kan jeg bare tenke på mine egne erfaringer fra musikk- og dramatimer. I piano- og sangtimene fikk vi alltid beskjed om å spille ”det som står”, hverken mer eller mindre. I dramatimene fikk vi tvert imot beskjed om å spille alt det som ikke står, og om å for all del ikke følge sceneanvisningene. Nå er mine erfaringer fra et helt annet nivå enn det profesjonelle dirigenter og regissører opererer på, men jeg mener likevel de er symptomatiske for hvordan musikere og skuespillere forholder seg til henholdsvis partitur og tekst. Blant musikere, og spesielt innen tidligmusikkbevegelsen, har det blitt vanlig å bruke mye tid på det å finne ut hvilke noter man skal spille, altså hvilken versjon/utgave som er mest lik originalen. Dessuten har man lagt ned betydelig arbeid i å finne ut hvordan notene skal spilles, i form av opprinnelig oppføringspraksis. Hele dette arbeidet er, etter min oppfatning, basert på et ønske om å kunne ”spille det som står” på en riktigst mulig måte. Innen teatret er vi for lengst blitt vant til en friere tilnærming til tekstene. Hvis vi tar klassikere av Ibsen og Shakespeare som eksempel, er det få som lar seg overraske dersom språket i større eller mindre grad er modernisert, eller om det er gjort drastiske kutt i teksten. Vi hever ikke et øyebryn selv om den ”Helmerske stue” i *Et Dukkehjem* ikke ser ut slik Ibsen så detaljert har beskrevet den, og vi lar oss ikke sjokkere av at kvinner spiller i Shakespeares stykker, selv om de opprinnelige konvensjonene tilsa at det kun var menn som fikk opptre på teaterscenene.

Men hvorfor skulle det være et problem at musikere og regissører har en så forskjellig tilnærming til tekst, og at de visuelle og de musikalske aspektene ved en oppsetning tilsynelatende trekker i hver sin retning? Operaoppsetninger er stort sett kommersielle foreteelser utført av en kunstinstitusjon med mange ansatte. At to av de mest fremtredende aktørene ved en operaproduksjon skulle ha svært forskjellige syn på hva som skal gjøres, kanskje til og med med påfølgende samarbeidsproblemer, virker ikke som noe gunstig utgangspunkt hverken for et godt resultat eller for arbeidsmiljøet underveis. Dessuten tror jeg de fleste av oss har en forventning om en viss sammenheng og enhet mellom de forskjellige elementene i en oppsetning. Hvis en slik sammenheng er et mål for en produksjon, kan det neppe være en ideell situasjon at regissør og dirigent trekker i så vidt forskjellige retninger.

1 Hov bruker denne formuleringen som utgangspunkt for å diskutere forståelsen av verkets status, og illustrerer en forskyvning av autoritet: fra den historiske opphavsmannen, Händel, til nåtidens realisering, her representert ved Herheim.

Problemstilling

Med dette utgangspunktet ønsket jeg å belyse det paradokset at noen operaoppsetninger tilsynelatende er barokke og moderne på en gang. Jeg var særlig interessert i å finne ut om det kunne ha noen påvirkning på vår forståelse av de operaene det gjelder, og i siste instans av operagenren som helhet. Derfor valgte jeg meg følgende spørsmål som problemstilling: Er forskjellen i regissørenes og dirigentenenes tilnærming til et verk er et uoverkommelig problem eller et fruktbart paradoks?

Oppgavens første del vil bestå av et kapittel om operaregi og et om tidligmusikkbevegelsen. Disse kapitlene skal gi en historisk oversikt og et grunnlag for å forstå hvorfor vi er kommet i den situasjonen vi ser i dag. Deretter følger en del med seks kapitler der jeg med utgangspunkt i kildene mine tar opp: regiens forhold til det historisk informerte, forholdet mellom verk og tekst, forholdet mellom verkforståelse og forventninger til en eventuell operaoppsetning, aktualitet, misnøyen med moderniserende grep og nyhistorisme. I den neste delen vil jeg bruke resultatene fra de foregående kapitlene samt eksempelmateriale fra to forskjellige oppsetninger av Monteverdis *L'Orfeo*, for å drøfte problemstillingen min. Den siste delen er konklusjonen, der jeg skal oppsummere det jeg er kommet frem til, og gi et endelig svar på hvorvidt forskjellen i regissørenes og dirigentenenes tilnærming til et verk er et uoverkommelig problem eller et fruktbart paradoks.

DEL 1

Kilder – tidligere forskning

Det er relativt begrenset med litteratur om moderne oppsetninger av (barokk)opera. De mest fremtredende unntakene er David Levins *Unsettling Opera* (2007), og Hans Erik Aarsets *Gjenreiste verdener* (2008). Levin er professor i germanske fag, film- og mediefag, og teater- og performancestudier. I tillegg har han jobbet som dramaturg ved diverse operakompanier i Statene og i Tyskland. I *Unsettling Opera* undersøker han forholdet mellom operaer og oppsetninger, og hvordan radikalt nytenkende oppsetninger påvirker vår forståelse av operaene.¹ Hans Erik Aarset, professor i allmenn litteraturvitenskap, tar i *Gjenreiste verdener* tak i 1700-tallets musikkdramatikk, og ser på hvordan den kan gjøres tilgjengelig igjen for oss i dag. Dessuten har jeg hatt god nytte av min veileder Live Hovs artikkel ”Herheims *Julius Caesar*: Operaverket som *performance*” (2010), der Hov argumenterer for at opera er performance og at verkets status dermed forandres. For øvrig har Hov gående et prosjekt om nettopp iscenesettelse av barokkopera: Gamle operaer på moderne scener.

Musikkvitenskapen har naturlig nok fått en viktig plass blant kildene mine. Det gjelder Carolyn Abbate (2003) om verkets ontologi, Harry Haskell (1996), Richard Taruskin (1995) og Ståle Wikshåland (2009) om tidligmusikkbevegelsen, og Roger Savage (2001) om iscenesettelse av opera opp igjennom historien. Dessuten er Eysteins Sandviks utgave av *Musikkantikk* fra juni 2008, på mange måter denne oppgavens startsted.

Utover dette har også journalister og kritikere kommet til orde gjennom artikler og intervjuer fra den trykte presse. Artikkene omhandler blant annet opera og aktualitet, og tidligmusikkens, og dermed også barokkoperaens, renessanse. Gjennom intervjuene har jeg fått tilgang til noen av dirigenten Rinaldo Alessandrini, regissøren Stefan Herheims og operasjef Paul Currans synspunkter på oppføring og iscenesettelse av opera.

Som eksempelmateriale har jeg benyttet meg av to oppsetninger av Monteverdis *L'Orfeo*. Den ene er fra Den Norske Opera og Ballett i 2008, med Rinaldo Alessandrini som dirigent, og Christopher Alden som regissør. Den andre er fra Barcelonas Gran Teatre del Liceu i 2002, med Jordi Savall som dirigent og Gilbert Deflo som regissør.

Teoretisk grunnlag

”At forstå en tekst eller at forstå fortiden er... på en måte at lade teksten eller fortiden virke ind på en selv, være en medskaber af ens fordomme.” (Gadamer i Kjørup, 1997, s 278) Barokkopera kan, som vi skal se senere, forstås som tekst, og det dreier seg altså om en tekst fra en tid som er fremmed for oss, selv om vi har en del kunnskap om den. I møtet med en

1 Levin skriver ikke spesielt om barokkopera, men poengene hans har stor overføringsverdi til min oppgave.

barokkopera har vi tilskuere/lesere altså fordommer om både tiden (barokken) og innholdet (for eksempel Orfeusmyten). Men vi har også fordommer om operagenren som helhet og om hva en operaoppsetning skal være. Gadammers ord (her i Kjørups vending) belyser det jeg ønsker og tror barokkopera kan være: noe mer enn underholdning. Barokkopera, og opera generelt, kan virke på oss, sette spor i oss og forandre våre forutinntattheter. Men som vi skal se har også tilskueren/leseren en rolle å spille for at dette skal skje.

Fortolkning, meningsdannelse og samspillet mellom tekst og leser kommer altså til å bli viktige punkter i denne oppgaven. Derfor kommer jeg til å la meg inspirere av resepsjonsteori, og særlig Hans Robert Jauss og Wolfgang Iser. Det er først i det 20. århundret at søkelyset har blitt rettet mot leseren som medskaper av tekstens mening, og som en teksten virker inn på (Kjørup, 1997, s 282). I forlengelsen av dette mente Jauss det var nødvendig å se på verkenes mottagelse som noe aktivt og skapende, der verket på den ene siden leses i lys av sin virkningshistorie, på den andre i lys av samtidige verk, både ved skapelsestidspunktet, og ved andre punkter i det historiske forløpet (s 283). Dette brakte meg videre til nyhistorismen, en retning innen litteratur- og kulturstudier, som nettopp søker økt kunnskap om verkene gjennom en undersøkelse av deres historiske kontekst. Det går også den andre veien: økt kunnskap om kulturer gjennom de tekstlige sporene de har satt. Jeg kommer tilbake til nyhistorismen i oppgavens andre del.

Der Jauss var opptatt av de rollene en tekst har spilt opp gjennom historien, var Iser opptatt av møtet mellom en nåtidig leser og tekstens konkrete formuleringer. Slik Iser så det er det en gjensidighet i spillet mellom tekst og leser. Men kommunikasjon bryter som regel sammen dersom partene ikke tilpasser deres gjensidige, projiserende forståelse til hverandre. Dermed er det en skjevhet mellom tekst og leser, i og med at teksten er nedtegnet, og ikke kan forandre seg. Leseren har derfor et spesielt ansvar for å rette seg etter tekstens krav. Når en leser møter teksten, vil det alltid være visse punkter teksten forblir taus om, dette er de tomme stedene leseren må fylle inn selv. Kjørup (1997) bruker som eksempel de underforståtte sammenhengene mellom en romanfigurs beskrevne tanker, følelser og handlinger, som leseren syntetiserer for å skape seg en forståelse av figurens karakter (s 284). Isers leser er først og fremst en implisitt leser, altså implisitt i tekstens føringer, og nærmest identisk med tekstens immanente struktur (Kjørup, 1997, s 283). I denne oppgaven er det derimot den virkelige, nåtidige leseren som interesserer meg, altså tilskueren i operasalen. Jeg ønsker å utforske tilskuerens ansvar som medskaper, og ikke minst ansvaret for å rette seg etter tekstens føringer. Dette mener jeg er spesielt viktig når det gjelder moderniserte oppsetninger der det kan være lett å la seg provosere, og dermed ikke ta teksten eller leseransvaret på alvor.

Metode

Poenget med denne oppgaven er å belyse og stille spørsmål ved et fenomen, og ikke nødvendigvis å gi en fullstendig beskrivelse og analyse av det. Derfor har jeg forholdt meg pragmatisk til valg av metode. Arbeidet mitt er i all hovedsak basert på studier av tekstlige kilder. Skulle jeg for eksempel ha gitt et utfyllende bilde av dagens situasjon ved europeiske operahus, så burde jeg ha sett og analysert langt flere oppsetninger. Skulle jeg ha sagt med sikkerhet hvordan regissørene og dirigentene selv forstår deres forhold til verk og tekst, så burde jeg ha intervjuet dem. Og en resepsjonsanalyse ville vært en fornuftig fremgangsmåte dersom jeg skulle presentere tilskuernes syn på moderniserte operaoppsetninger. Det at jeg har valgt å ikke bruke disse fremgangsmåtene gjør at det bildet jeg tegner i denne oppgaven, bare er en mulig versjon av virkeligheten. Det er helt sikkert andre, og like riktige måter å forstå fenomenet med moderne oppsetninger av barokkopera på.

Da jeg ønsket å øke min forståelse av operagenrens plass i samfunnet, og få en ide om hvordan opera, og spesielt barokkopera, omtales i norske medier, valgte jeg å også bruke avisartikler som kilder. Det kunne vært veldig interessant å gjøre en dybdeanalyse av medias omtale av operagenren, og for eksempel sett hvilket bilde inntrykk av opera som gis til "folk flest". Men det er ikke det som har vært målet mitt denne gangen, og derfor har jeg ikke lagt vekt på å få et representativt utvalg av artikler. Artiklene er blitt valgt fordi jeg har funnet dem av interesse for det aktuelle tema. Grunnen til at jeg akkurat har tatt for meg avisartikler, er at de er søkbare og lett tilgjengelige i databasen Atekst.

Jeg har ikke sett de to *L'Orfeo*-oppsetningene live, men derimot på DVD.² DVD-mediet har sine begrensninger i den forstand at man er avhengig av en annens valg av synsvinkel og utsnitt, og at man kan gå glipp av detaljer utenfor bildet. Man får også et noe redusert inntrykk av publikumets respons. Tilgjengelig har DVD-en den fordel at man kan spole seg frem og tilbake, og se de forskjellige sekvensene så mange ganger man måtte ønske. Mitt inntrykk av de to oppsetningene ville kanskje ha blitt annerledes om jeg hadde sittet i salen, men siden jeg skal bruke dem som eksempelmateriale, og ikke gjøre en selvstendig analyse av dem, mener jeg dette ikke er noen stor ulempe.

2 DVD-en av Oslo-oppsetningen er fra Operaens interne materiale. Barcelona-oppsetningen ble filmet og gitt ut på DVD av Opus Arte og BBC i 2002.

Begrepsbruk

Barokkopera

I operaverdenen regner man barokken for å vare drøye 150 år, fra overgangen mellom det 16. og det 17. århundret, til midten av 1700-tallet. Det er vanlig å sted- og tidfeste operagenrens tilblivelse til Firenze på midten av 1590-tallet, selv om begrepet 'opera' ble ikke brukt om de verkene vi dag regner for å være genrens første.³ Til disse første operaene regnes Jacopo Peris *Dafne* (1597) og *Euridice* (1600), Giulio Caccinis *Euridice* (1602) og Claudio Monteverdis *L'Orfeo* (1607). Sistnevnte hadde premiere i Mantua, og ble kalt "favola in Musica", altså fabel til musikk. Rundt århundreskiftet utgjorde disse første verkene et nytt eksperiment, og en kontrast til renessansens musikk. Dermed er de i ettetid et naturlig startsted for operagenren generelt, og barokkoperaene spesielt. Det er gjerne Christoph Willibald Gluck som får æren av å avslutte operaens barokkapittel.⁴ Hans operareform, og særlig operaen *Orefeo ed Euridice* (1762), hadde internasjonalt gjennomslag, og regnes for å ha ledet genren i retning den kommende klassisismen.

Tekst

Jeg kommer til å bruke begrepet 'tekst' på forskjellige måter, og ikke alltid for å beskrive skrevne ord. I oppgaven kommer jeg til å forklare og diskutere tekstbegrepet, men innledningsvis kan jeg komme med en presisering: Der det er snakk om de nedskrevne delene av en opera, altså libretto og partitur, vil jeg omtale dem som 'operatekst'.

Regissør

I teater- og operasammenheng har det vært vanlig å bruke begrepet 'instruktør'. 'Regissør' har gjerne vært knyttet til film og TV. I de siste årene er det riktig nok blitt vanligere å omtale instruktøren som 'regissør', og derfor kommer jeg til å bruke dette begrepet. De gangene jeg velger å skrive 'instruktør', er det for å beskrive en mindre kreativ, og heller koordinerende, organiserende rolle enn slik vi gjerne forstår dagens regissørrolle.

Autentisk

Tidligmusikkbevegelsen har lenge arbeidet med å realisere fortidens musikk på en autentisk måte, og begrepet 'autentisk' har vært knyttet til det å gjenskape fortidens lytteropplevelse. Man har ønsket å få musikken til å klinge slik den var tenkt, og slik den klang for datidens lyttere. Dette har, som vi skal se, vist seg å være en utopi, og man har i stor grad gått bort

3 For en oversikt over operagenrens begynnelse, se Tim Carters "The Seventeenth Century" i *The Oxford Illustrated History of Opera* (Parker, 2001).

4 For en presentasjon av overgangen fra det barokke til det klassiske, se avsnittet "Neoclassicism and Reform" i Thomas Baumans "The Eighteenth Century: Serious Opera" i *The Oxford Illustrated History of Opera* (Parker, 2001, s 69).

ifra å omtale oppføringer som autentiske. Likevel mener jeg det er verdt å ha i bakhodet at tidligmusikkbevegelsen ikke har monopol på dette begrepet, og at jakten på det autentiske, etter min oppfatning, er en viktig drivkraft i alt kunstnerisk arbeid. Dersom vi velger å heller definere 'autentisk' som "estetisk gyldig for vår tid", legger vi oss på en linje som nok er nærmere dagens operaregissører. En slik definisjon åpner for at det som til enhver tid er autentisk, er skiftende, og ikke fastsatt en gang for alle. For å unngå forvirring kommer jeg ikke til å bruke dette begrepet i noen særlig grad, men velger i stedet å bruke historisk informert.

Historisk informert

Da man sluttet å snakke om autentiske oppføringer i forbindelse med tidligmusikkbevegelsens arbeid, gikk man i stor grad over til å bruke betegnelsen historisk informert oppføringspraksis, eller bare historisk oppføringspraksis.⁵ Det dreier seg om å sette seg inn i blant annet spillestil/-teknikk og instrumentariet til den tiden musikken ble skrevet i, for å få en bedre forståelse av hvordan musikken skal realiseres. I denne oppgaven kommer jeg til å åpne for at også operaregissørenes arbeid kan være historisk informert. Dette skjer når regissøren studerer den aktuelle operaens historiske kontekst for å få en bedre forståelse av hvilken historie som fortelles, og hva som står på spill. Men der tidligmusikerne går til historien for å finne instruksjoner for hvordan de skal spille, tror jeg mange regissører i større grad vil se etter hva som skal fortelles, og ikke nødvendigvis hvordan.

Verk

Jeg kommer til å komme inn på diskusjonen om verkets ontologi, og forskjellige forståelser av hva et verk er, så den diskusjonen skal jeg ikke ta her. Likevel kan jeg med en gang gi uttrykk for at jeg ikke er tilhenger av synet på verket som en transendent enhet som vi skal forsøke å gjenskape på best mulig måte. For å unngå forvirring har jeg forsøkt å bruket begrepet 'verk' så lite som mulig, men noen ganger har jeg hatt behov for å bruke mindre konkrete begreper enn for eksempel 'opera', 'skuespill' eller 'tekst', og har følt det riktigere å bruke 'verk'. I disse tilfellene er det ikke snakk om verket i betydningen "den transendente summen av alle mulige realiseringer", eller "den ene ideelle realiseringen", men heller om et potensial forut for realisering.

Operaregi

I dette kapittelet vil jeg gi en kort oversikt over utviklingen av operaregi, fra begynnelsen av 1600-tallet til i dag. For å gjøre dette støtter jeg meg særlig til Roger Savages artikkel "The Staging of Opera" i *The Oxford Illustrated History of Opera* editert av Roger Parker. Det er en god, kortfattet og kronologisk oversikt, og en av få artikler som gir et historisk overblikk over

5 Hans Erik Aarset bruker begrepet 'historiserende' (se for eksempel Aarset, 2008 s 64).

iscenesettelse av opera med særlig vekt på regissørens rolle. Det er skrevet mange tekster om operaoppsetning, men ofte dreier de seg mer om oppføringspraksis enn om regi, og mange av tekstene handler om bestemte oppsetninger.

I dag er regissøren vanligvis den ledende skikkelse under innstudering og forarbeid til en teateroppsetning. Han har fått status som totalkunstner og anses ofte som den egentlige kunstneriske hjernen bak en iscenesettelse... Denne holdningen kan forklares utfra ønsket om en samlende skikkelse som forener de ulike sceniske elementene og skaper en kunstnerisk helhet. (Stang, 2006, s 206)

Sitatet over er hentet fra Kaare Stangs ”Fra instruktørfunksjon til regikunst – Utviklingen av instruktøryrket i et teaterhistorisk perspektiv” i Helge Reistads (red) introduksjonsbok *Regikunst* (2006). Både sitatet og navnet på Stangs artikkel belyser det dette kapittelet om operaregi skal handle om. For selv om Stang skriver om *teaterregissøren* og ikke *operaregissøren*, så har disse rollene utviklet seg parallelt med hverandre, og påvirket hverandre gjensidig, for ikke å nevne at de ofte er en og samme person. Stein Winge er et eksempel på en kjent, norsk regissør som både jobber med teater og opera.

Roger Savage har kalt det første kapittelet i artikkelen sin *The Unique Collaborative Art* (2001, s 350), og poengterer dermed operagenrens egenart, nemlig det unike samarbeidet mellom så mange forskjellige kunstarter. Det sier seg selv at iscenesettelser av operaer i stor grad vil dreie seg om koordinering av disse kunstartene, og deres respektive kunstnere, slik at den ferdige oppsetningen blir en enhetlig forestilling. Dette koordinasjonsarbeidet har selvsagt blitt utført på forskjellige måter til forskjellige tider, men noen dimensjoner av iscenesettelse har i følge Savage vært gjeldende opp gjennom operaens historie, og er det fortsatt i dag. Savage nevner fire slike hoveddimensjoner: for det første, overbevisende oppsetninger av nye operaer; for det andre, opplysende oppsetninger av gamle operaer; for det tredje, sangernes bidrag til operaens kraft og troverdighet, i form av bevegelser, gestikulering og samlede karakterisering; for det fjerde, sceneteknikernes bidrag til oppsetningens effekt og atmosfære (s 351).

Å skrive om iscenesettelse av opera er ikke et nytt fenomen, og opp gjennom historien er det flere som har gitt skriftlig uttrykk for irritasjon over gjeldende praksis. Det første eksempelet Savage bruker på dette, er Wystan H. Audens ”Metologue to the Magic Flute” fra 1956 (2001, s 351). Auden kritiserer det han mener er de medvirkendes uttrykk for forfengeligheit: divaens ornamentering som ikke finnes i partituret, dirigenten som forandrer på tempi og som kutter i partituret, regissøren som lar sangerne stå i orkestergraven, mens dansere mimer handlingen, og scenografen som legger handlingen til en cruisebåt. Men Savage er rask til å presentere et mulig forsvar for iscenesettelsene. Han trekker frem at mange av de operakomponistene vi spiller i dag, tok det som en selvfølge at divaen skulle legge til noen egne ornamenter, og at det ikke alltid var noen grunn til å skrive dem ned. Han spør også om dirigenter aldri skal få lov til å modifisere tempi for å tilpasse dem akustikken i den aktuelle salen, eller kutte litt pragmatisk i partituret så publikum kan rekke siste buss hjem. Og skal regissører og scenografer aldri få eksperimentere med gamle stayere i operarepertoaret (s 352)?

Benedetto Marcellos bok fra 1720, *Il teatro alla moda*, er Savages neste eksempel på kritikk av iscenesettelse (Savage, 2001, s 352). Boken består av en rekke ironiske anbefalinger til hvordan et ”alla moda” teaterkompani bør arbeide. Librettisten må for eksempel aldri forklare sin intensjon med verket, og han må ikke fortelle sangerne hvordan de skal komme inn og føre seg på scenen, men la dem gjøre som de selv vil. Dessuten må han for all del ikke rette på sangere som ikke artikulere teksten godt nok, ellers kan det gå ut over salget av librettoen. Scenedesignere behøver ikke bekymre seg over perspektiv eller siktlinjer i dekoren, og det er langt viktigere å lyssette sidescenen, enn å lyssette senteret av scenen, der sangerne er (s 353). Sangeren bør synge med munnen halvt igjen og tennene presset sammen, så han er sikker på at teksten ikke kommer frem. Mens orkesteret spiller introduksjonen til arien hans kan han gå bak scenen og ta seg litt snus og prate med en venn. I ensemblescener der en annen sanger henvender seg til ham, er det fint om han vinker til en damevenn i en av losjene (s 353). Prima donnaen skal være mer opptatt av slepet, skjønnhetsflekke og kadensene sine, og når hun synger bør hun slå takten med viften eller foten (s 355).

Bak Marcellos ironi finner vi i følge Savage et alvorlig forsøk på å beskrive en slags grunnleggende operagrammatikk (2001, s 355). Prinsippene for denne grammatikken går blant annet ut på respekt for librettoens og partiturets språklige og musikalske verdier, kommunikasjon innad i operatruppen, disiplin og kontroll av oppsetningen, samt at sangerne ikke trer ut av rollen på scenen. Marcello er ikke alene om å fremme disse eller lignende prinsipper for en god operaoppsetning, og Savage trekker frem to oppsetningsmanualer som eksempel på dette. Den eldste av disse er fra Marco da Gaglianos *Dafne*, skrevet av Gagliano selv i 1608 (s 355). Den yngste er fra Verdis *Otello*, samlet og gitt ut av Giulio Ricordi, Verdis forlegger, mot slutten av 1880-årene (s 356).

Oppsetningsmanualene er et sett med praktiske råd basert på erfaring med utfordringene man støter på når en opera skal settes i scene. Det kan for eksempel være at Apollon (som skal synge en seierarie rett etter å ha drept Python i *Dafne*) bør ha en stand-in, en som er likt kledd som sangeren og som utfører kampscenen, slik at sangeren ikke er andpusten når han skal synge. I Ricordis Verdimanual finner en mulig instruktør råd om hvordan Desdemona kan plasseres på scenen slik at hun ser dirigenten når hun, knelende foran et bilde av Maria, skal synge Ave Maria mens hun tilsynelatende ser rett på bildet (Savage, 2001, s 357). Og det finnes flere likheter mellom de to manualene, begge fremhever de blant annet viktigheten av samhandling mellom operaens forskjellige kunstarter og deres utøvere, både komponist, librettist, musikere, sangere, dansere, kostyme- og kulissedesignere. De tar også for seg hvordan sangerne skal uttrykke seg som skuespillere, hvordan de skal forholde seg til koret, og hvordan koret kan føre seg på en interessant måte (s 358-359). Riktig nok er det en viss forskjell i hvordan forfatterne selv så på tekstene sine, for der Gagliano håpet den kunne være en lysstråle som skulle gjøre det lettere for senere iscenesettere å se veien til den perfekte oppføring musikken fortjente (s 359), var det for Ricordi absolutt nødvendig at alle medvirkende skulle kjenne til manualen og rette seg etter den. Og det var produsentens ansvar å se til at de gjorde nettopp det (s 358).

Savage gjør et poeng av at Gaglianos, Marcellos og Ricordis tekster viser at regi før 1900 ikke er irrelevant for oss i dag. Dessuten skriver han at det ikke uten videre er riktig at den virkelige, kreative regien først oppstod på begynnelsen av 1900-tallet (Savage, 2001, s 364). Savage viser til Walter Volbachs *Problems of Opera Production* fra 1953, og peker på at Volbach skriver om den samme grunnleggende grammatikken som de tre ovennevnte forfatterne, nemlig behovet for planlegging, samarbeid, arrangering av grupper på scenen, og å få frem librettoens tekst (s 362). Fremveksten av en ny type regissør var riktig nok en betydelig faktor i utviklingen innen operaregi etter 1900, og kanskje særlig etter 1950, men i følge Savage er det altså den samme grammatikken som ligger til grunn for oppsetninger både før og etter 1900 (s 364).

Når en opera skal settes i scene er det, nå som før, selvstendige eksperter som utfører hver sin del av arbeidet. Det er blant annet komponister, poeter, designere av både kostymer og dekor, casting ansvarlige, danse- og skuespillinstruktører, sceneteknikere, musikere og sangere/skuespillere. På Gaglianos tid, i renessansens Italia, kom alle disse ekspertene fra det samme elitesjiktet i samfunnet, en enhetlig hoffhumanistisk kultur. Dermed var det, i følge Savage, ikke noe behov for en overordnet, koordinerende leder som skulle gjøre en personlig tolkning av verket, slik en regissør ofte er forventet å skulle gjøre i dag. Oppsetningene var også den gang tolkninger, men tolkningene var da resultatet av forskjellige teatertalenter sammenfallende arbeid. Hvis noen skulle ha en ledende rolle, ville det sannsynligvis være librettisten eller hoffets *master of revels*, som da virket som en slags impresario, instruktør eller inspisient (Savage, 2001, s 365-366).

Savage skriver videre at situasjonen i Frankrike ble noe annerledes enn i Italia, fordi en enkeltperson, Jean-Baptiste Lully, fikk slik et voldsomt gjennomslag ved hoffet til Ludvig XIV. Lully var komponist, musiker og danser, men ikke minst var han en sosialt dyktig mann som klarte å bli en av kongens spesielle protégéer. Han fikk utvikle den særegne franske operastilen på 1670-1680 tallet, og ble litt av en eneheriker innen fransk opera. En hel generasjon av sangere ble opplært av ham, og noen av dem lærte etter hvert opp andre. Lully sørget også for å få gitt ut og sikre opphavsretten til verkene sine, og startet dermed en tradisjon for gjenoppsetninger av dem. Hans system for iscenesettelse var så solid (og enerådende så lenge) at det hadde stor innflytelse i den franske operaverdenen til langt ut på 1700-tallet, også lenge etter hans død. På 1700-tallet fikk Pariseroperaen to hoffoppnevnte tilsynsmenn, hvorav den ene, *syndic chargé de la régie du théâtre*, hadde overoppsynet med operaproduksjonen. Men ifølge Savage virker det som om de, i hvert fall på begynnelsen av århundret, ikke spilte en veldig aktiv rolle, men snarere lot de forskjellige ekspertene gjøre sitt, og håpet på det beste (Savage, 2001, s 369).

Etter hvert som musikken utviklet seg, og ariene ble mer utfordrende å synge, begynte man å stille spørsmål om hvorvidt det var bedre å hyre inn en sanger med fremragende sangteknikk, men med dårlige skuespillferdigheter, eller en litt dårligere sanger med ypperlige skuespillferdigheter. Og ser vi på utviklingen av opera i italiensk stil på slutten av 1600-tallet og begynnelsen av 1700-tallet, ser vi at oppmerksomheten i større grad ble rettet mot de enkelte sangerne, når kombinasjonen arie/resitativ tok over for kor- og dansepartiene. Spesielt blir dette tydelig med

utviklingen av opera seriestilen⁶, der arienes da capoform gav sangerne mulighet til virkelig å briljere med halsbrekkende koloratur i gjentakelsene. En annen ting det er verdt å legge merke til er at iscenesettelse av opera var blitt et kommersielt anliggende, der impresarioer ble leid inn av selvstendige teatersjefer, operakomiteer eller hoffintendanter. Dessuten var opera blitt et internasjonalt fenomen som strakte seg langt utover Italias grenser, til de fleste større byer i Europa, fra Portugal til Russland. Den sosiale og kulturelle enheten som fantes på Gaglianos tid var ikke lenger gjeldende da Marcello skrev sin *Il teatro alla moda* i 1720. Hvis vi ser for oss noen stjernesangere som tenker mer på virtuos sangfremføring enn på dramatisk troverdighet, en lite kommuniserende librettist og inkompetente designere, ser vi at operaen lett kan gå i de fellene Marcello skisserer. (Og opera seria ble jo etter hvert kritisert for å være oppstyltet, statisk og lite troverdig.) Men som Savage skriver ser vi nettopp hos Marcello at det ikke trenger å være slik. Det som trengs er åpen kommunikasjon innad i truppene, respekt for musikalske så vel som dramatiske verdier og samarbeid om å presentere handlende rollefigurer (Savage, 2001, s 374).

Hvis en operatrupp skulle trenge råd og assistanse i forbindelse med en oppsetning, hadde de i følge Savage flere muligheter. For det første hadde de forskjellige håndbøker i barokkens gestikk og skuespillerkunst. Dessuten kunne de la seg inspirere av det talte teatrets tirader og monologer. De hadde også impresarioen og dirigenten (som ofte også var komponisten), som kunne hjelpe til i prøveperioden. Men den som kanskje var mest fremtredende, og som oftest spilte en om enn nedtonet regissørrolle, var nok librettisten. Han kunne sette sitt preg på forstillingen både gjennom sceneanvisninger i librettoen, og ved å være tilstede under prøvene. Noen ganger var han også behjelpelig med råd per brev, slik som Metastasio ofte var da han svarte på brev fra komponister, impresarioer og intendanter. Savage nevner flere librettister som skal ha drevet med regi og instruksjon, det er dramatikeren Carlo Goldoni, Mozarts kjente librettist Lorenzo da Ponte og Bellinis librettist Felice Romani. Savage nevner også Donizettis librettist Salvatore Cammarano som skrev et notat til oppsetningen av *Lucia de Lammermoor* i 1836. Notatet beskriver nyttige detaljer som hvilken side de forskjellige entreene skal bli gjort fra, rekvisittenes plassering og plasseringen av korister og statister (Savage, 2001, s 377).

Avstanden mellom Cammaranos relativt korte notat og Ricordis hundre sider lange formanende produksjonsmanual, bunner i en utvikling som startet på midten av 1700-tallet. I opplysningstiden vokste det frem en misnøye med hvordan operagenren hadde utviklet seg. Tidens estetiske verdier gikk blant annet ut på enkelhet, følsomhet og energi, og stod i kontrast til opera serias

6 Opera Seria betyr "seriøs opera" og betegner en operastil som ble meget populær fra begynnelsen av 1700-tallet, til omtrent 1770-årene. Napoli regnes ofte for å være Opera Serias opphavsby, og genren går iblant under navnet "napolitansk opera". Dette betyr ikke at alle Opere Serie ble skrevet i Napoli, eller Italia for øvrig. Tvert

imot er Händel en av de Opera Seria-komponistene som er mest kjent i dag, han var jo som kjent tysk (senere britisk statsborger), og skrev de fleste operaene sine i England. For en utfyllende oversikt over Opera Seria, anbefaler jeg Thomas Baumans "The Eighteenth Century: Serious Opera" i Roger Parkers *The Illustrated History of Opera*.

lange, teknikkfokuserte (og dermed til hinder for den dramatiske fremdriften) arier, med for mye av det Savage kaller: ”standing-about-on-stage-in-a-fixed-stance-and-roulading” (2001, s 377). Heller ikke den franske *tragédie lyrique*, som vel og merke hadde kortere arier, var tilfredsstillende, for der var koret for monolittisk og plassert i en lite funksjonell hesteskoformasjon. Dessuten brukte danserne i de franske operaene ofte nøytraliserende masker. På italienske scener var det visst et problem at statistene ofte var slurvete og likegyldige. Savage beskriver det som en mangel på følelsesmessige personifiseringer, på levendegjøring og på oppmerksomhet, og han mener musikalsk følelsesløshet og organisatorisk *laissez-faire* har skylden (s 377).

Opplysningstiden trengte et bevisst forsøk på å få iscenesettelsens forskjellige kunstarter til å henge bedre sammen, og en av de mest kjente komponistene som var med på å gjøre et slikt forsøk, var Christoph Willibald Gluck. Sammen med Calzabigi, Jean-Georges Noverre og sangeren og Garrick-eleven Gaetano Guadagni, var han med på å utforme en ny type drama, der alt avhang av handling, og der musikken var utformet til å passe det som hendte på scenen. Med dette nye drama trengte man en forandring i måten regien ble organisert. Det var ikke lenger nok med rådgivende librettister eller *syndics de régie* som holdt en armlengdes avstand til produksjonen og håpet på det beste. Fra da av var det, slik Savage skriver, nødvendig med en autoritativ, velstrukturert tilnærming til oppsetningen (2001, s 379). Noen, blant andre Noverre, mente det burde være librettistens oppgave, andre lot oppgaven falle på intendantene ved forskjellige operahus. Ved premierer av nye verk var det som regel en av verkets skapere som ledet prøvene, men når en opera skulle settes opp på nytt ved et annet operahus, var ikke dette alltid mulig. Da kunne det for eksempel være den musikalske lederen ved operahuset som fikk ansvaret. Etter hvert ble det ved en del tyske teaterkompanier opprettet en stilling som *régisseur*, som skulle foreslå rollebesetning for lederne, bestemme kulisser og kostymer sammen med designerne, ha oversikt over plasseringen av de medvirkende på scenen, og rette på utøvernes feil (s 380-181).

I Frankrike på begynnelsen av 1800-tallet hadde den gamle *syndic chargé de la régie* blitt smeltet sammen med den nye regissørrollen, til det som ble kalt *metteur en scène*, eller *régisseur de la mise en scène*, en stilling som ble viktigere etter hvert som flere grands opéras (1800-tallets og romantikkens store operaproduksjoner) ble satt opp. Den nye stilen var arbeidskrevende og forseggjort, med pittoreske scenebilder og store grupper med utøvere, idealet var enhet og sammenheng. Og for å ikke overlate noe til tilfeldigheter, ble det vanlig å samle alle notater om sceneskifter, kostymer, rekvisitter, bevegelser og psykologiske tilstander i såkalte *livrets de mise en scène*. Disse skulle kunne brukes som mal for forestillingene som etterfulgte premieren, eller ved eventuelle gjenopptagelser ved andre scener (Savage, 2001, s 384). I forlengelsen av denne utviklingen kom både Verdi og Wagner, eller i hvert fall noen i deres nærmeste omgangskrets, til å skrive ned og ”fiksere” en bestemt iscenesettelse av noen av verkene deres. Nedtegnelsene endte i stor grad opp med å bli en slags retningslinjer, eller fasiter, for hvordan verkene skulle settes opp, en oppfatning som blant annet ble opprettholdt av Wagners enke Cosimas trofaste

gjenopplivninger av komponistens tidligere oppsetninger. Det skulle ta en stund før det ble allment tenkelig å se bort ifra disse retningslinjene (s 486-387).

Rundt århundreskiftet var det også et generasjonsskifte i operaens og teatrets verden, og det er gjerne til denne tiden vi daterer begynnelsen på det vi oppfatter som den moderne, kreative regien. Likevel er det interessant å merke seg at Savage har kalt kapittelet om perioden 1896-1966, for *Continuities and Innovations*, kontinuitet og innovasjon, og at han begynner kapittelet med å skrive om nettopp kontinuiteten, det som forble det samme oppover på 1900-tallet. Man ble, for eksempel, ikke uten videre helt kvitt den utilstrekkeligheten og tafattheten i forbindelse med iscenesettelse, som tidligere komponister hadde strevet med, og som Marcello ironiserte over. Sangere hadde fortsatt en tendens til å se på seg selv mer som sangere, og mindre som skuespillere. Samtidig var det fortsatt et ønske at oppsetningene skulle være ”grammatikalske”, slik Gagliano, Marcello og Ricordi forstod det da de skrev om samarbeid, kommunikasjon, konsentrasjon og musikkdramatiske verdier (Savage, 2001, s 387-388). En annen tendens som ble videreført, var at komponister selv satte sine operaer i scene, eller fikk utgitt en produksjonsbok med detaljer om blant annet dekor og bevegelser. Som vi har sett var stillingen som *régisseur, metteur en scène, direttore di scena* eller *stage director* allerede opprettet ved flere operahus, og stillingen kunne innehas på fulltid eller kombinert med en rolle som sanger eller librettist. Men ofte fungerte denne regissøren mer som assistent for komponister, eller dirigenter som hadde hovedansvaret for den sceniske utformingen. Likevel var det fra nå av at den profilerte, autoritative og kreative regissøren, som var regissør og ikke noe annet, fikk fotfeste og for alvor ble en figur å regne med i operaproduksjonenes verden.

De som var med på å utforme den nye regissørrollen, og som utgjorde en ny generasjon innen opera, var blant andre Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Max Reinhardt og Constantin Stanislavskij⁷. Interessant nok er dette personer vi først og fremst kjenner fra teaterverdenen. Felles for dem alle var ønsket om å sette opp gamle og nye mestere på en radikalt ny måte. Savage beskriver fire aspekter som gjorde at det operatiske klima de virket i var annerledes enn i det foregående århundret. For det første begynte estetikken på begynnelsen av 1900-tallet å dreie mer mot det drømmeaktige, antydende og symbolske. For det andre åpnet utviklingen av helelektrisk belysning av scenen for nye muligheter med spotlight, flombelysning, farget lys, og med det å kunne isolere enkelte deler av scenen. Et tredje, og veldig interessant aspekt, var dreiningen av tidens operainteresse fra de nye verkene til et skiftende repertoar av tidligere mesterverk. Til sist var utviklingen av naturalismen og realismen innen taleteatret en viktig påvirkningsfaktor (Savage, 2001, s 391).

Max Reinhardt, som altså i utgangspunktet virket innen taleteatret, hadde Wagner som et av sine forbilder. Det var blant annet Wagners bruk av begrepet *Gesamtkunstwerk*, ideen om å

7 For en oversikt over ideene til Appia, Craig, Stanislavskij og Wagner, se: Eric Bentleys *Theory of the Modern Stage* (1968).

samle alle operaens kunstformer til en enhet, som inspirerte ham. Reinhardt ønsket å gjøre teksten levende og bringe den i kontakt med datidens publikum. Så da Strauss og Hoffmannsthal ville sette opp *Der Rosenkavalier* ved Dresden operahus i 1911, og syntes husets regissør ikke fikk noe liv i handlingen, hentet de inn Reinhardt i stedet. Resultatet ble visstnok en perfekt oppsetning i ny stil (Savage, 2001, s 392).

Appia og Craig var også store tilhengere av Wagner, men de to fikk større betydning som teoretikere enn som praktikere. Appia fikk, på slutten av 1890-tallet, utgitt to forslag til oppsetning av Wagners *Ring* og *Tristan og Isolde*, men til forskjell fra andre oppsetningsmanualer, skrev han om oppsetninger som aldri tidligere var blitt produsert (og det ble de ikke før på 1920-tallet). Craig på sin side fikk aldri satt opp noen opera av Wagner, men satte på begynnelsen av 1900-tallet opp operaer av de den gang langt mindre sentrale, Purcell og Händel (Savage, 2001, s 395).

Både Appia og Craig var designere, og symbolisme, abstraksjon og drømmeaktighet preget deres stil. Appia la vekt på det tredimensjonale ved scenen, og dens funksjonalitet for sangeren/skuespilleren. Dette gikk blant annet ut på en reaksjon mot det malte perspektivet som hadde vært vanlig siden barokken. Appia mente dekorasjonen måtte sees i forhold til den tredimensjonale sangeren/skuespilleren, og han var den første til å forvise scenemaleren fra den moderne scene (Simonson, 1968, s 32). Dessuten forstod han betydningen av lyset, som for ham var den ultimate scenemaler, med sin uendelige variasjon av nyanser (s 35). Målet hans var å tenke ut og realisere enhetlige produksjoner, og han sammenlignet regissørens lederrolle despotens, og en geniale dirigentens (s 48-49).

Craigs oppsetninger på begynnelsen av forrige århundre, reflekterte det han skrev om abstrakt dekor, moderne, drømmeaktig lyssetting og ikke minst det å overse librettoens sceneanvisninger til fordel for helheten. Hans teorier var på mange måter provokative og polemiske skrifter om fornying av teaterkunsten. Et viktig poeng han hadde var behovet for en teaterkunstner, en totalkunstner, som i forhold til den tidligere teaterinstruktøren, var et overmenneske. Og dette *Übermensch* trengte sangerne/danserne som var rene forlengelser av hans vilje, men som like vel var langt mer en marionetter, nemlig *Übermarionetten* (Savage, s 395).

Det er interessant å merke seg at slik som David Garrick hadde innflytelse på Glucks operareform, slik fikk også Constantin Stanislavskij innflytelse på 1900-tallets opera. Vi ser her eksempler på hvordan teatrets og operaens historie overlapper. Stanislavskij begynte etter revolusjonen 1917, å undervise en operatilpasset versjon av metoden sin ved det som etter hvert skulle bli kjent som Stanislavskij Opera Studio. Han var en ledende regissør innen det realistiske taleteatret, og som Garrick var hans mål å gjøre skuespillkunsten mer naturlig (Savage, 2001, s 395). Stanislavskijs arbeid stod altså i sterk kontrast til Craigs *Übermarionetten*. Alle retningslinjene var gitt av komponisten: rytme, intonasjon og melodi, det sangeren måtte gjøre var å finne underteksten i stykket, og bruke den som grunnlag for stykkets følelser, og dermed kunne gjøre dem til sin egne (s 396).

Når vi ser hvor forskjellige disse mennenes visjoner for opera var, blir det ekstra tydelig at operaproduksjoner ikke lenger kunne skapes på grunnlag av et meningsfelleskap, slik som i renessansen. Nye holdninger til lyssetting, dekor, spill, regissørens rolle og tekstens status, spredte seg og utviklet seg til en trend med mer kontroversielle operaoppsetninger. I denne sammenheng er det interessant å legge merke til at det er nå det for alvor kom reaksjoner mot regissører som satte opp verk kun for gjøre dem om til noe helt annet. Walter Felsenstein, intendant og regissør ved Komische Oper i øst Berlin fra 1947 til 1975, mente for eksempel at man var begynt å legge mer vekt på regissørens tolkning enn på ønsket om realisere verket (Savage, 2001, s 397).

Sitt siste kapittel har Savage kalt *Repertory Opera in the Late Twentieth Century: Faithfulness in One's Fashion*, og det er særlig stikkordene repertoar og trohet jeg ønsker å se nærmere på. Konseptet "repertoar" vokste frem på slutten av 1800-tallet, etter hvert som en velkomponert operasesong skulle bestå av en blanding av de store komponistenes mesterverker, og nye oppsetninger av samtidige komponister. Ideen var at de gamle mestrene, kanskje særlig Mozart og Gluck, skulle være faste innslag, mens det stadig skulle komme nye verker til. I begynnelsen var det også slik det gikk for seg, etter Wagner og Verdi gikk man over til å sette opp mer Puccini og Strauss. Men fra 1920-tallet utgjorde de samtidige verkene en stadig mindre viktig del av repertoarene (Savage, 2001, s 401). Tilgjengjeld begynte de riktig gamle verkene av blant andre Händel, Purcell og Monteverdi, å få en større del en noen sinne. Det ble selvsagt fortsatt satt opp nye verk, men den store forskjellen gikk ut på at operahusene valgte operaer fra det samme, noe snevrere utvalget, av verker. Konkurransen dem imellom gikk dermed ikke i like stor grad ut på hvilke verker de skulle settes opp, men hvordan verkene skulle settes opp for å skille seg fra de mange andre oppsetningene av samme verk. Og den som i størst grad fikk sette sitt preg på dette "hvordan" var regissøren. Men samtidig som oppsetningene skulle skille seg fra hverandre, måtte de være tro mot verkets musikalske og litterære tekst, ellers kunne man jo ikke si at resultatet faktisk ble *Carmen* eller *Figaros bryllup* (s 402-403).

Regissøren måtte altså begynne å ta stilling til tekst på en annen måte en før. Og for å finne ut hvordan han kunne være tro mot teksten på en ny og spennende måte, ble det viktig å finne ut hva en operatekst er. Savage presenterer tre forskjellige forståelser av operatekst i gjenopptagelsessammenheng, som har vokst frem på slutten av 1900-tallet. Disse kommer jeg til å benytte meg av senere i oppgaven. Den første er at teksten er en nedtegnelse av en hendelse som fortjener gjentakelse. Den andre er at den er et sett med instruksjoner, som ber om å bli satt ut i live på best mulig måte. Den tredje er at den er en ren og skjær, ikke-preskriptiv stimulus til det frie spill av teatral fantasi (Savage, 2001, s 404).

I det første tilfellet ser man altså på all informasjon man finner, noter, poesi, sceneanvisninger og eventuelle andre nedtegnelser, for eksempel produksjonsbøker, som en nedtegnelse av en bestemt hendelse, ofte operaens premiere, som ber om å bli gjentatt. Librettoen og partituret

sees i stor grad på som resultater av de sceniske forhold komponist og librettist jobbet under. En regissør som forfekter et slikt tekstsyn vil ønske å gjenskape sceneforholdene fra premierens tid (Savage, 2001, s 404). Det kan gå ut på å skaffe gammeldags scenemaskineri og følge gamle prinsipper for dekor og lyssetting. Noe som er interessant å merke seg, er at det gjerne er med yngre operaer, fra slutten av 1800-tallet og oppover, at det er lettest å lage slike oppsetninger, fordi det, som vi har sett med Wagner og Verdi, er om disse vi har mest informasjon. Likevel har det vært mest vanlig å anvende denne metoden på de tidligste operaene, fra 1600- og 1700-tallet. Men som vi skal komme tilbake til i kapittelet om tidligmusikkbevegelsen, er diskutabelt hvorvidt disse verkene i det hele tatt har noen opprinnelig tekst. Det overleverte tekstmaterialet er ofte ufullstendig og i flere versjoner (407).

Den andre måten å forstå tekst på er som instruksjoner for å oppfylle en kunstnerisk intensjon. Ideen går ut på at librettisten og komponisten hadde en opprinnelig hensikt, nemlig at deres publikum skulle engasjeres i en viss fortelling gjennom et konglomerat av ord, musikk, sang, spill og sceneteknikk (Savage, 2001, s 407-408). Regissørens oppgave er å realisere denne intensjonen på en måte som er tilpasset dagens publikum. Med tiden er det riktig nok vokst frem to forskjellige tolkninger av hvordan man best gjør dette. En av dem går ut på å komme så tett inntil librettisten og komponistens visjon som moderne betingelser tillater. Det legges til dels stor vekt på det moderne, i form av stilige dekorasjoner, høyteknologisk lyssetting og en skuespillerstil som ikke er så langt fra det moderne taleteatrets realisme. Men når alt det er på plass, skal oppsetningen fremkalle landskap, bevegelser og kostymer slik librettisten og komponisten formodentlig så det for seg, og gjennomføringen skal veve seg sømløst inn i tekstens atmosfære, ide og musikalske bilder. Regissøren skal oversette den kunstneriske intensjonen til sitt eget språk, og dess tettere oversettelsen ligger opptil originalen, dess bedre er den (s 409).

Samtidig finnes det dem som mener dagens publikum trenger en mer radikal og søkende tilnærming til oppsetningene. Argumentet er at operarepertoarets kjerne, etter hvert som tiden går, blir fjernere og fjernere for oss, og at vi blir mer og mer fremmedgjort operaenes sosiale kontekst og konvensjoner. Mange år med en standardisert måte å sette opp repertoarstykker på, har dessuten fjernet brodden deres, og fått oss til å glemme at de en gang handlet om noe (Savage, 2001, s 411). Å være teksttro i denne forstand innebærer å gjenopprette tekstens aktualitet og brodd, finne mytologiske eller historiske rammer som er relevante i dag, og å finne en scenografi- og spillestil som gjør for oss det den opprinnelige stilen gjorde for det opprinnelige publikum. I praksis har det ofte blitt gjort ved å flytte handlingen i tid, til samtiden, eller kanskje til konkrete historiske hendelser, og ofte blir det spilt på de forskjellige lagene av tid (s, 412).

Tilhengere av de to forskjellige måtene å se på en tekst som et sett instruksjoner, er ikke spesielt begeistret for hverandre. De mer bokstavtro blir av de radikale kalt konservative, koselige

og kjedelige, mens de selv har gått løs på de radikale med ord som: perverse, polemiske, arrogante og til og med umusikalske (Savage, 2001, s 415-416). Men den mest kontroversielle tekstforståelsen er kanskje den tredje, nemlig at teksten er en ikke-preskriptiv stimulus av den frie fantasi. Med andre ord har det ingen betydning hvorfor teksten ble det den ble, librettisten og komponisten har ingen autoritet, deres visjon og den opprinnelige oppsetningens utforming, datidens sosiale og dramatiske konvensjoner kan være interessante å kjenne til, men de spiller ingen avgjørende rolle i en gjenopptagelse. Omstendighetene rundt teksten hører til en død fortid, det er teksten selv som er i live, og det livet skal vekke gjenklang hos regissøren. Å være tro mot teksten i denne forstand, betyr å være tro mot ens eget syn på teksten ved å frembringe talende hendelser på scenen, som aproposer til musikken. Det kan gå ut på å skape handlinger på scenen som tilsynelatende utfordrer tekstens mening. Som eksempel foreslår Savage at det ikke egentlig er Isolde som kommer på slutten av Wagners *Tristan og Isolde*, men at det kun er Tristan som hallusinerer. En annen mulighet er å skape en helt ny undertekst slik at man for eksempel kan lage en annen rammefortelling rundt teksten. Eksempelet Savage bruker her er Maurice Sendak og Frank Corsaros oppsetning av Prokofievs *Kjærlighet til tre appelsiner*. Der la de handlingen til tiden rundt den franske revolusjon, og de lot en teatertrupp fra det gamle regimet spille for den nyrike middelklassen; et konsept det tilsynelatende ikke finnes noe belegg for i teksten (Savage, 2001, s 417).

I praksis vil disse tre måtene å forstå tekst på, gjerne gli over i hverandre, og regissører vil ofte plukke litt både fra den ene og den andre. Men fortsatt er det vanlig å høre kritikk som går ut på at regissøren er mer opptatt av hva han kan gjøre for noe ”festlig” med teksten, enn av å realisere den, og la den tale for seg selv. Så kan vi vel regne med at de fleste kritikerne heller mer mot den første og den andre av de skisserte tekstforståelsene. Uansett kan vi se at det er et sammenfall mellom utviklingen av behovet for en kreativ, eneherskende regissør, utviklingen av forskjellige måter å forstå en operatekst som skal settes opp på ny, og dreiningen mot et repertoar som i stadig større grad består av gjenopptagelser, på bekostning av nyskapninger.

Tidligmusikkbevegelsen

I dette kapitlet vil jeg presentere tidligmusikkbevegelsen, og gi en kort oversikt over dens historie. Til dette kommer jeg særlig til å bruke Harry Haskells bok *The Early Music Revival: A History* (1996), kapitlet ”Opprinnelighet som fantasme: Fakta og fiksjon i barokk oppførelsespraksis” fra Ståle Wiklshålands *Fortolkningens århundre* (2009), og Richard Taruskins *Text and Act* (1995)

Ordet tidligmusikkbevegelse kan være misvisende i den grad det gir inntrykk av en enhetlig og organisert bevegelse. Det er snarere snakk om en trend innen musikkverdenen, både den utøvende og den akademiske. Trenden går ut på å gjenoppdage og gjenoppføre den preklassisistiske musikken (musikk fra før midten av 1700-tallet), og med dette arbeidet har det som vi skal se,

dukket opp en rekke spørsmål om blant annet hva man skal spille og hvordan det skal spilles. Det spesielle med tidligmusikkbevegelsen, er det sterke båndet mellom det akademiske og det utøvende feltet. Ofte er akademikeren og utøveren en og samme person, noe som har ført til et sterkt samspill mellom det praktiske arbeidet og det teoretiske grunnlaget for det. Dette igjen har trolig vært med på å gi tidligmusikkbevegelsen så stor gjennomslagskraft. Dyktige og profilerte utøvere har gitt seg til kjenne for publikum og andre musikere, de har visst hva de har holdt på med, og i stor grad visst å formidle budskapet.

Barokkens musikk har, med noen unntak, en brutt tradisjon. For å si det med Wikshålands ord levde barokken som musikalsk periode et "eiendommelig skyggeliv" (2009, s 39). Det var først i 1934, i Robert Haas' *Musik des Barocks*, betegnelsen ble brukt i musikkhistorisk sammenheng. Det største unntaket var Johann Sebastian Bach, som oppgjennom musikkhistorien er blitt oppdatert og omfortolket til en slags samtidig av de skiftende generasjoners komponister. Slik sett er han et eksempel på hvordan de delene av barokkmusikken som ble oppfattet som mesterverk, ble innlemmet i den klassisk-romantiske tradisjonen (s 40). Resten av barokkens musikk ble i stor grad glemt.

De enkeltstående verkene med en ubrutt tradering ble videreført i tråd med de nye tidenes oppførelsespraksis, og det var først tidlig på 1900-tallet enkelte musikkforskere så smått begynte å vekke interessen for historisk oppføringspraksis og autentisk fremføring til live. Etableringen av forskjellige *Collegia Musica* markerer begynnelsen på denne interessen som skulle komme til å bli en bevegelse. Hugo Riemann institutt ved universitetet i Leipzig var først ute i 1908, og gjorde store deler av middelalder-, renessanse- og barokkmusikk tilgjengelig for allmennheten, riktig nok i moderne utgaver. Musikkollegiet ved universitetet i Freiburg am Breislau fra 1920 ble ledet av Wilibald Gurlitt, og er kanskje det mest berømte. Gurlitt var også en viktig person i den tyske orgelbevegelsen som bygget orgel i henhold til tidligere tiders orgelbyggekunst. Denne praksisen er et tidlig eksempel på det som etter hvert skulle bli et av de mest typiske trekkene for tidligmusikkbevegelsen, nemlig forsøkene på å rekonstruere musikkens opprinnelige instrumentarium (Wikshåland, 2009, s 41).

I mellomkrigstiden var det særlig cembalisten Wanda Landowska og multiinstrumentalisten og forskeren Arnold Dolmetsch som ble retningsgivende. Landowska la større vekt på det musikalsk overbevisende enn det historisk korrekte, hun studerte partiturene inngående, og mente hun "... kjente verket bedre enn komponisten selv" (Wikshåland, 2009, s 42). Som Wikshåland skriver var hun en sterk utøverprofil med betydning for senere cembalister, men hun ble, i motsetning til Dolmetsch, ingen pioner for noen bevegelse (s 42). Både for Landowska og Dolmetsch stod det klingende verket i sentrum. Forskjellen, og det som gjorde at Dolmetsch ble så viktig for senere oppførelsespraksis, var ifølge Wikshåland at han bygget opp et miljø av likesinnede. Gjennom historiske studier og utprøving av gamle eller rekonstruerte instrumenter skulle de spille musikken slik opphavsmennene hadde tenkt den. Wikshåland skriver videre at det var her autenticitet i form av noe mer opphavelig for første gang ble uttrykt som ideal (s 42-43).

I etterkrigstiden fikk miljøet rundt Dolmetsch for alvor innvirkning på det øvrige musikklivet. En av personene som trekkes frem av Wikshåland er musikkprofessoren og pianisten Thurston Dart, som hevet kravene til det historisk korrekte. I følge Dart skulle det være mulig å finne ut hvordan musikken ble spilt den gang den ble skapt gjennom historiske kildestudier, og ved å utprøve gamle instrumenter. Dermed dreide etter hvert autentisitet seg fra å handle om komponistens intensjon, slik det var for Landowska og Dolmetsch, til å være et spørsmål om verkets første empiriske skikkelse. Landowskas begrep om autentisitet er knyttet til en slags romantisk kunstforståelse, som også speiles av komponisten Arthur Schnabels uttalelse om at en Beethoven-sonate alltid er større enn en hvilken som helst fortolkning av den. Det finnes ikke en ideell realisering; alle mulige fortolkninger er versjoner av verket. Dette synet står i kontrast til ideen om at autentisitet er å spille korrekt ut fra tilgjengelig informasjon om hvordan det var på komponistens tid (Wikshåland, 2009, s 67).

Darts syn på autentisitet fikk stor innflytelse blant senere oppføringspraktikere, som i stor grad har søkt autentisitet i form av en opprinnelig utgave og en egentlig spillemåte. Wikshåland problematiserer dette blant annet ved å poengtere at vi for eksempel ikke har fått overlevert noen fysiske spor etter barokkens sangteknikk, slik som vi har muligheten til å undersøke gamle instrumenter, og lage kopier av dem. Dessuten peker han på barokkomponistenes utstrakte gjenbruk av eget materiale (2009, s 56). Og selv om oppføringspraktikerne er kommet langt i å finne tilbake til en egentlig spillemåte, er det ikke gitt at resultatet blir en autentisk lytteropplevelse.

Et moderne vestlig publikum er tilvendt pianoets likesvevende temperering, der oktavene deles inn i tolv helt jevne intervaller, og der alle dur- og mollskalaene er like innbyrdes, bare ved forskjellig tonehøyde. Men denne stemmemåten ble ikke vanlig før på 1800 tallet. Da man i barokken for alvor gikk over fra modale tonearter til dur- og molltonalitet, ble det viktig å jevne ut toneartenes forskjeller og særegenheter. Dermed ble man nødt til å temperere.

Jeg skal forklare kort hva temperering går ut på. I den likesvevende tempereringen vi er vant til, er alle oktavene rene. En c vil for eksempel klinge perfekt med alle de andre c'ene på klaveret. Tilgjengjeld er ikke kvintene og tersene helt rene. Hvis vi skulle tatt utgangspunkt i en c og stemt alle rene kvinter oppover til vi kom tilbake til en c (eller h#), altså c-g-d-a-e-h-f#-c#-g#-d#-a#-e#-h# (eller c) ville vi oppdaget at h#-en er litt høyere enn den skulle vært for å være syv rene oktaver over utgangspunktet. Forskjellen på tolv rene kvinter og syv rene oktaver er på cirka en niendedels tone, denne forskjellen kalles det Pytagoreiske komma. Hvis vi prøver på det samme med rene durterser, altså starter på c og stemmer tre rene durterser oppover til vi kommer tilbake til c (c-e-g#-c), vil vi oppdage at den "nye" c-en er litt for lav til å være en ren oktav over utgangspunktet. Rene durterser, rene kvinter og rene oktaver er ikke compatible, og når vi stemmer et klaver må vi velge bort noe. I den likesvevende tempereringen har vi altså valgt å beholde rene oktaver, på bekostning av kvintene og tersene. Dette vil si at vi kan spille i alle tonearter på samme klaver, uten at noen av dem høres falske.

Det finnes andre måter å temperere på, og i barokken var det forskjellige systemer av middeltonetemperering og etter hvert veltemperering som var vanlig. Det er en liten forskjell på fire rene kvinter og to rene oktaver pluss en ren durters, denne forskjellen kalles syntonisk komma. En form for middeltonetemperering består i å stemme fire rene kvinter, for så å justere dem med en fjerdedel av det syntoniske komma. Deretter stemmes de resterende intervaller ut ifra disse kvintene. I et middeltonesystem vil vi ha rene oktaver og så mange nesten rene durtreklinger som mulig. Resultatet blir at omtrent åtte av de tolv durtoneartene er brukbare, med rene oktaver og velklingende durtreklinger, mens de resterende durtoneartene vil klinge falsk. Veltempereringens stemmesystemer går ut på å beholde rene oktaver, og la tersene og kvintene være så rene som mulig i de toneartene som er nærmest c. Fjernere tonearter vil være mindre rene, mer spente, men fortsatt brukbare.⁸

I følge Wikshåland, står oppførelsespraktikerne altså overfor et dilemma når de skal velge hvordan de intonerer. Hvis de skal spille med autentisk barokkintonasjon, vil det høres falsk for et moderne publikum. Skal de spille så vi synes det klinger godt, er det noe annet enn det som ble spilt i barokken. Erfaringen for oss i dag blir ikke den samme som for et barokkpublikum, for som Wikshåland skriver, har barokkens instrumentarium forandret seg kulturelt (2009, s 56).

Når det kommer til arbeidet med å finne en opprinnelig, og dermed autentisk, versjon av et verk, blir det ikke mindre utfordrende. For det første var det vanlig at komponistene brukte sitt eget (og for så vidt også andres) materiale flere ganger, og at det ble skrevet flere versjoner av samme verk. Wikshåland kaller det en opprinnelig inautentisitet og bruker som eksempel J.S. Bachs omarrangering av sin egen cembalokonsert i d-moll til et verk for kor, orgel og orkester. Dessuten peker han på at de tidligmusikkmanuskriptene som er overlevert oss, ofte er nedtegnet på et senere tidspunkt, og av andre enn komponisten (Wikshåland 2009, s 57).

Monteverdis opera *L'incoronazione de Poppea* (urfremført i 1642), er et annet eksempel Wikshåland bruker. Vi har ikke noe originalmanuskript til denne operaen, men i stedet to oppføringseksemplarer. Det ene, som finnes i Biblioteca Nazionale Marciana i Venezia, stammer fra Contarini-familiens samling av tidlige operaer. Det ble kopiert av Maria Cavalli, hustru av Monteverdi-eleven Francesco Cavalli, og inneholder tilføyelser av sistnevnte. Det andre ble, på begynnelsen av 1900-tallet, oppdaget i Napoli-konservatoriets bibliotek, og ble sannsynligvis laget til en fremføring i Napoli i 1651. Her poengterer Wikshåland noe meget viktig når han skriver at konsekvensene av hvordan vi ser på disse to manuskriptene blir store for enhver ny oppsetning av operaen. Ser vi på dem som to korrupte, eller falske, utgaver av et tappt verk i form av et originalmanuskript, eller som to relativt pålitelige versjoner av det fremførte resultatet? Når vi forholder oss til barokkens musikkoppfatning, er det lite hensiktsmessig å

8 For en mer inngående matematisk forklaring av temperering, og et innblikk i forholdet mellom musikk og matematikk, se Leif Bjørn Skorpens arbeidsrapport fra Høgskulen i Volda "Matematikk i musikken – musikk i matematikken" (Skorpen, 2003 s 11-12).

snakke om et autentisk verk forut for fremføringen av det. Musikk ble skrevet for å bli fremført, og en innstudering vil alltid innebære inngrep i noteteksten, kanskje særlig innen operagenren (Wikshåland, 2009, s 59). Autentisitet slik Dart ser det, lar seg altså ikke opprettholde, for som vi har sett i eksempelet med intonasjonen lar ikke fortidens musikalske erfaringshorisont seg gjenskape. Dessuten er ikke forestillingen om en bestemt instrumentasjon eller en bestemt versjon som essensiell forenelig med barokkens musikk. Den hører tvert imot hjemme i en moderne oppfatning av musikk som autonom kunstart (s 69).

Richard Taruskin er blant de musikkforskerne som har hatt mest å si for dagens oppfatning av hva det autentiske er. Han mener på en gang at historisk korrekthet ikke er autentisk, og at de beste tidligmusikkens arbeider virkelig er autentiske (Taruskin, 1995, s 9). Dette tilsynelatende paradokset kan forklares ved at Taruskin her operer med to typer autentisitet: falsk autentisitet og ekte autentisitet. Den falske autentisiteten er den man tror man oppnår ved å fremføre musikken i historisk korrekt stil, og Taruskin skriver at denne falskheten nå er avslørt. Når vi i dag bruker begrepet 'autentisitet' i forbindelse med tidligmusikk og oppførelsespraksis, vil som regel sette det i anførselstegn. Dessuten er det blitt vanlig å merke cd-covere med 'historically informed' fremfor 'authentic'. Den ekte autentisiteten, et begrep han for øvrig kaller en nødvendig pleonasme, er på sin side de arbeidene som i sannhet reflekterer vår tid og våre preferanser (s 8-9). Taruskins syn på autentisitet, og ikke minst på hva som er autentisk ved tidligmusikkbevegelsen, har vakt oppsikt og ikke så lite harme. Det at tidligmusikkens prosjekt er modernistisk, og autentisk fordi det reflekterer samtiden strider jo nettopp med bevegelsens ønske om å gjenoppdage og formidle fortidens musikk.

Hva er det som får Taruskin til å si at tidligmusikkbevegelsen representerer en moderne stil? I essayet "On Letting the Music Speak for Itself" sammenligner han utøveres, og akademikers ønske om å realisere komponistens intensjon, det være seg gjennom kritisk noteedisjon eller historisk oppførelsespraksis, med et ønske om å konsultere et orakel for å finne de endelige løsningene på problemene våre. Orakelet har nøkkelen til autentisiteten. Men som Taruskin påpeker, er det å se på et verk som en autonom enhet som inneholder sin egen sannhet (en sannhet vi kan oppdage bare vi leter godt nok, eller får svar fra orakelet) uttrykk for et modernistisk kunstsyn. Et slikt kunstsyn åpner ikke for at kunst også er prosess og aktivitet (1995, s 55,60). Og det er nettopp dette kunstsynet som i det hele tatt gjør det relevant å ville søke etter det autentiske.

Ønsket om å realisere komponistens intensjon gir seg uttrykk i troen på verkets autoritet og Werktreue, det å være tro mot verket. Men i motsetning til romantikkens forståelse av Werktreue som realisering av det autonome og transendente verket, har modernistene ikke klart å skille verket fra teksten, altså partituret, og Werktreue er blitt ensbetydende med Texttreue (Taruskin, 1995, s 10-11). Dermed underkjenner de modernistiske tidligmusikerne hele fortolkningsaspektet, det som gjør fremføring av tidligmusikk til en konsert, og ikke bare en rapport om status quo i forskningen omkring den. Taruskin fremhever det problematiske ved det at et kunstsyn som ikke

var relevant før det 20. århundret projiseres over på tidligmusikken. Den modernistisk objektive utøveren er ikke ute etter å formidle følelser, uttrykke en personlighet eller å kommunisere med publikum, men å gå opp i en høyere enhet med Kunsten. I følge Taruskin er det et problem at det settes likhetstegn mellom denne objektiviteten og vitenskapelig sannhet. Empiriske vitenskaper streber etter verdinøytralitet, men kunst er ikke verdinøytralt, og fremførelser må ikke bli det. Faren er at utøvere spiller noe de ikke kan stå inne for kunstnerisk, og forsvarer seg med at de bare ”følger ordre”, altså spiller det som står, og det vitenskapen har kommet frem til (s 61 og fotnote 17).

Det er ikke autentisk overfor barokkens musikkforståelse å behandle en notetekst av Monteverdi som et autonomt og autoritativt verk, men Taruskin er ikke imot å gjenoppdage og rekonstruere fortidens oppførelsespraksis. Tvert imot har han selv vært utøvende gambist og korleder for blant annet tidligmusikkensemblet Capella Nova. Det han etterlyser er at utøverens oppfinnsomhet ikke lar seg kue av akademikerens samvittighet, og at man ikke bare rekonstruerer en forgangen tradisjon, men også gjenskaper den, i tråd med en moderne musikkforståelse (s 56-57).

Til tross for alle disse innsigelsene, er det nettopp ’autentisitet’ som har vært kjernen i hele tidligmusikkbevegelsens fremvekst. Og som Haskell (1996) skriver, er tidligmusikkbevegelsens historie historien om skiftende forståelser av hva autentisitet er. Samtidig skiller han mellom det han kaller *the early music revival* (tidligmusikkens renesanse) og ”oppføringspraktikerne”, og påpeker at ikke alle musikere som har vært opptatt av tidligmusikk og originalinstrumenter, har vært opptatt av å fremføre musikken i henhold til historisk oppføringspraksis. Han skriver (i 1988⁹) at det først nylig er blitt allment akseptert at tidligmusikken skal spilles slik den var ment å skulle lyde (s 175).

Hva angår operagenren spesielt, poengterer Haskell at det største hinderet var å samle alle barokkoperaens ingredienser, fordi det er så mange kunstarter samlet i en genre. Noen operaer hadde riktig nok vært i tilnærmet kontinuerlig overlevering, for eksempel Gays *Beggar's Opera*, Pergolesis *Serva Padrona*, Händels *Acis and Galatea*, Glucks *Armide* og *L'Orfeo* og Purcells *Dido og Aeneas*. Men tatt i betraktning det store antallet barokkoperaer som ble skrevet, utgjør disse bare en dråpe i havet. Bortsett fra disse enkeltverkene, bestod 1800-tallets kjennskap til barokkopera, av små deler fremført i konsertsammenheng. Det var entusiasme rundt verkene, men en viss skepsis til at de skulle iscenesettes (Haskell, 1996, s 131).

Iscenesatt ble de likevel i større og større grad utover på 1900-tallet, etter hvert som man fikk mer kjennskap til komponistene og deres verk. Det var, i følge Haskell, vanlig å kutte en del i resitativene, og gjerne bytte litt om i rekkefølgen til ariene, og det skulle ta tid før ideen om historisk oppføringspraksis bredte seg til operaverdenen. Først på 50-tallet begynte det, blant musikkvitere, å bli en allmenn oppfatning at også operaoppsetninger burde være historisk informert. I operaverdenen generelt var det ingen bred enighet om dette ennå, men endringer

9 *The Early Music Revival* fra 1996, er en gjenutgivelse av originalen som ble gitt ut i 1988.

var underveis (1996, s 150). Et av de mest omstridte temaene ved gjenoppsetningene av barokkopera, var edisjon og utformingen av partiturer til bruk ved oppføringer, for som vi har sett var det ikke uproblematisk å skulle finne en originalversjon, eller i det hele tatt påstå at en slik finnes. Men etter hvert som dette arbeidet ble intensivert, ble det gjengse idealet at operaene skulle presenteres i en form som var så tett opp til originalen som mulig (s 150).

En mann som ikke hadde så rent lite å si for arbeidet med å gi barokkoperaer historisk informerte oppføringer, var kontratenoren Alfred Deller. Deller var ikke den eneste kontratenoren på den tiden, mannlige alter hadde lenge sunget i engelske kirkekor, men han var den som for alvor satte fart i innførselen av kontratenorer som erstatning for kastrater i operasammenheng. I tillegg til det rent stemmefaglige, var Deller også ledende i arbeidet med å gjenopplive vokalornamentikken, som lenge hadde vært et oversett felt innen oppføringspraksis (Haskell, 1996, s 148). Haskell skriver også at utforskningen av historisk sangpraksis lenge har stått i skyggen av arbeidet med historiske instrumenter og instrumentalteknikker. På den ene siden kan det ha noe med den mer eller mindre ubrutte tradisjonen med fremføring av korsang fra renessansen og barokken, som kan ha skapt en illusjon om at syngemåten ikke hadde forandret seg stort. På den andre siden henger det sammen med manglende fysiske overleveringer som forteller noe om hvordan sangerne hørtes ut før opptaksmulighetenes tid. Der instrumentalistene har gamle instrumenter de kan utforske og kopiere, har ikke sangerne annet enn skriftlige kilder og deres egne musikalske intuisjon (s, 183).

Haskell avslutter boken med å skrive om samtiden, og tidligmusikkbevegelsens utvikling fra nå av. Der bevegelsen en gang ble oppfattet som en noe eksentrisk motkultur i utkanten av musikkverdenen, er den nå blitt institusjonalisert, og vel plassert innen musikalsk mainstream. Spørsmålet Haskell da stiller, er hva som vil skje med den videre. Allerede har oppføringspraktikerne begynt å ta for seg musikken fra 1800-tallet, og kjente representanter for bevegelsen, blant andre Harnoncourt, Hogwood, Pinnock og Gardiner, har dirigert moderne orkestre. Musikkskoler utdanner stadig mer allsidige musikere, som lett skifter mellom instrumenttyper og stilarter. Det kan se ut til at skillene mellom det ”historiske” og ”mainstream” er i ferd med å viskes ut. Noen mener tidligmusikkbevegelsen dermed har mistet sin nyhetsverdi, og at den, etter hvert som den ikke lenger har et image som ”ny og forfriskende”, vil synke i popularitet og få en mindre viktig posisjon i musikkverdenen. Haskell mener derimot at den, på tross av å ikke lenger ha nyhetens verdi, er mer vital og har større innflytelse enn noen sinne (Haskell, 1996, s 197). *The Early Music Revival: A History*, ble skrevet i 1988, og gitt ut på ny i 1996. Det er altså over tjue år siden Haskell skrev den, men jeg mener Haskells beskrivelse av situasjonen er dekkende den dag i dag: Tidligmusikkbevegelsen er fortsatt like vital og den har fortsatt innflytelse på hvordan musikk fremføres, selv innenfor de store institusjonene.

DEL 2

Operaregi – en inautentisk kunstform i barokksammenheng?

Christophe Deshoulière (2000) skriver med utgangspunkt i at operaen er en 400 år gammel kunstform, mens regikunsten bare er 100 år gammel. Regi som en selvstendig og kreativ del av operakunsten, på lik linje med komposisjon, poesi, sang og design, fantes altså ikke i barokken. Dermed er det nærliggende å stille spørsmålet om regissøren i det hele tatt har noen plass i en historisk informert oppsetning.

De aller fleste nye oppsetninger av barokkopera til en viss grad historisk informerte, fordi tidligmusikkbevegelsens arbeid har hatt så stor gjennomslagskraft, og påvirkning langt inn i de store musikk institusjonene. I dag vil de færreste ensembler fremføre tidligmusikk uten noen form for bevissthet rundt, og kunnskap om opprinnelig oppføringspraksis. De store institusjonelle orkestrene skal kunne fremføre alt fra den aller eldste til den aller nyeste musikken, og kritiseres fortsatt for å ikke være flinke nok til å fremføre tidligmusikken. Samtidig er det mer og mer vanlig at de ansetter allsidige musikere som ved behov kan bytte til periodeinstrumenter, og at de leier inn dirigenter som er eksperter på det tidlige repertoaret, for eksempel Rinaldo Alessandrini som i en periode var 1. gjestedirigent ved den Norske Opera og Ballett.

Den musikalske siden av en barokkoperaoppsetning vil altså stort sett være historisk informert, men musikken er bare en del av oppsetningen. For å si i hvor stor grad en oppsetning er historisk informert, må vi også ta stilling til det sceniske. Etter min mening kan de sceniske aspektene ved en oppsetning være historisk informerte på forskjellige måter. På den ene siden kan det visuelle/sceniske være rekonstruert på samme måte som tidligmusikkbevegelsen gjør med musikken. På den andre kan man ta tak i operaens ”mening” og opprinnelige slagkraft, og gjøre innholdet historisk informert. Vi kan altså komme til å se to svært forskjellige oppsetninger som begge er historisk informerte, og dermed sitte igjen med spørsmålet om begrepet kanskje er for vidt. Og kan vi i det hele tatt se for oss en oppsetning der ingen av de medvirkende på noen måte er informert om verkets historie? Men så lenge vi er klar over denne svakheten, og passer på å unngå misforståelser, mener jeg begrepet åpner for at til dels forskjellige tilnærminger til et verk som skal settes opp, kan sies å ha et møtepunkt i det historisk informerte.

Som vi har sett kan regissørrollen slik vi kjenner den i dag, synes å ikke ha noen naturlig plass i en historisk informert oppsetning. Det betyr riktig nok ikke at det er ”riktigere” å kvitte seg helt med regissøren, for også i barokken ble det utført koordinasjon og instruksjon av de medvirkende, enten det var komponisten, librettisten eller en impresario som hadde dette ansvaret. Barokkens librettister og komponister er borte for lengst og kan ikke hjelpe oss i dag, men vi kunne jo for eksempel se for oss at dirigentene tok på seg instruksjonsjobben, slik flere av dem gjorde på 1900-tallet. Ellers kunne vi også tenke oss at en produsent kan være det moderne svaret på en impresario. Men før vi går videre bør vi få en oversikt over dagens regissørrolle.

Aller først kan vi se på hvorfor vi i det hele tatt trenger en regissør. I dag som i barokken er opera en kunstform med mange medvirkende. Bare med sangere, musikere og dansere er vi gjerne oppe i flere titalls mennesker, og i tillegg kommer det tekniske personalet, koreograf, dirigent og scenograf. For å få alle til å trekke i samme retning er det ikke overraskende at det trengs en overordnet sjef, akkurat som et skip trenger en kaptein. Men det er ingen ting som tilsier at ikke for eksempel dirigenten eller en av stjernesangerne kan være kaptein. Hva er det da som gjorde at behovet for en regissør som kun var regissør, oppstod? Skillet går mellom den organisatoriske, instruerende, og den kreative, skapende regissøren; og det regissøren skaper er den sceniske realiseringen av det Levin (2007) kaller en lesning av verket. Som Levin skriver er ”lesning” i denne forbindelse et relativt nytt begrep, og det er først i den siste fjerdedelen av 1900-tallet det oppstod en konsensus om at et operaverk trengte eller fortjente en dramaturgisk fortolkning (s 49). Selv om begrepet er nytt har fenomenet eksistert helt siden den skapende regissøren oppstod på begynnelsen av 1900-tallet. Og vi kan godt se for oss at det ikke kun er de nye regissørene som har tatt med dramaturgiske fortolkninger inn i operaen, men at det også går den andre veien; at behovet for fortolkning har skapt behovet for en ny type regissør.

I kapittelet om operaregiens utvikling, så vi et interessant sammenfall mellom utviklingen av repertoartanken på slutten av 1800-tallet, og behovet for en kreativ regissør. Savage (2001, s 401) peker altså på at konkurransen operahusene imellom ikke lenger gikk ut på hvilke operaer som ble satt opp, men hvordan de ble satt opp. I tillegg er det etter min mening et annet aspekt som er hvert å se nærmere på, nemlig verkenes alder. Samtidens nye verker ble i mindre og mindre grad satt opp, mens i det i stedet var gamle klassikere og etter hvert også de ”nyoppdagede” barokkoperaene, som fikk hedersplass på scenene. Det er ikke unaturlig å tenke seg at dette førte til en viss fremmedgjøring av repertoaret (de eldre verkene var jo skrevet for en annen tid og et annet publikum) og at det som skulle til for å holde genren i live, var stadige nyfortolkninger av de gamle verkene. Men det var ikke dette som ble gjort i størst grad. Med fremveksten av regissøren ble operaoppsetningene i følge Levin mer konvensjonalisert og satt inn i bestemte rammer. Han siterer Pierluigi Petrobellis kjente utsagn om at operagenren består av flere systemer, både musikk, drama, poesi, sang, dans og sceneshow, som alle følger sin egen natur og sine egne lover. Noen ganger avviker disse systemene fra hverandre i tilsynelatende motstridende meningsuttrykk. Det er dette Levin kaller operaens uregjerlighet, og det er dette han mener er genrens egenart (2007, s 26). Regissører har gjerne villet jevne ut disse avvikene i stedet for å sette dem i scene og spille på dem. Dette var med på å føre til genrens fastlåste og lite innovative posisjon, som på 60-tallet fikk Pierre Boulez til å si at den mest elegante løsningen ville være å sprengte alle operahusene i luften (s 18). Faren med denne situasjonen var at det auditive aspektet ved opera med tiden ble sett på som viktigere enn det visuelle. Levin skriver for eksempel at opera for de mest ekstreme anti-innovative kreftene var best ”heard, not seen” (s 26). Dette er også et poeng Deshoulière trekker frem og eksemplifiserer med musikkelskeren som gjerne satt hjemme og hørte på en innspilling av sin favorittopera og lagde seg sine egne

bilder av hvordan den skulle se ut. Da denne musikkelskeren så gikk for å se en oppsetning av denne operaen, var han nærmest dømt til å bli skuffet over det visuelle (2000, s 194).

Hele veien, i løpet av de fire århundrene operaen har eksistert, har pendelen svingt mellom tekst og musikk: Er det musikken som skal fremheve teksten, eller skal teksten føye seg etter musikken? I dag kan det se ut som om kampen står mellom musikken og teatret. I store deler av 1900-tallet var musikken utvilsomt enehersker, men teatret har, gjennom regissøren, i større og større grad hevdet sin rett. Tronarving eller usurpator? Pendelen har ikke stått stille på 400 år, den kommer neppe til å stoppe nå. Opera er både tekst og musikk, både musikk og teater, og etter min mening er det ikke et sunnhetstegn at operagjengere helst vil ha det ene uten det andre, gjerne høre, men ikke se. Slik sett kan regiens selvhevdelse sies å være en god ting, men det er ikke dermed sagt at vi skal imøtekomme den med åpne armer og ukritisk ta imot dens løsningsforslag som om det var ferdigfordøyde versjoner av verkene. Kommer vi dit er vi tilbake til det punktet der det kanskje er best å sprengte operahusene i luften. Deshoulière beskriver regien på en god måte når han kaller den en "mise en cause" (2000, s 165), altså at den setter libretto og partitur på spill. Tilskueren skal stå i ledtog med regissøren, han skal være medeier ikke forbruker, medsamsvoren ikke offer. Til syvende og sist må tilskueren skape sin egen visjon av verket, regissørens visjon skal bare være et forslag (s 166).

Når Levin (2007) skriver at regien skal destabilisere operaen, er det for å yte genren rettferdighet, for å revitalisere den. En konvensjonell oppsetning, uten noen bevisst dramaturgisk lesning, eller aktive regigrep, blir ikke stort mer enn en konsert med kostymer. Den er behagelig, forutsigbar og lite utfordrende, musikken er vakker, scenebildene er sikkert flotte, men den er tannløs og ufarlig. Verket ble sannsynligvis skrevet for over hundre år siden, for et annet publikum, i en annen sosial setting, og librettoen har kanskje ikke mer betydning for oss i dag enn et godnatteventyr. Men hvilket eventyr? Så lett det må være å føle seg hjemme i en slik trygg, stabil og ikke minst vakker oppsetning. Men etter min mening blir vi i en slik situasjon fremmedgjort for operaens egentlige vesen slik Levin ser det. Vi lulles inn i en oppfatning av at opera er det vi hører, og at det ikke rom for uregjerlighet og paradokser. Teatret i operaen er, for å bruke Savages ord, i ferd med å drukne i sin egen plysj (2001, s 411). Det er ikke så overraskende da, at Boulez ønsket å sprengte denne plysjen i luften.

Operahusene står fortsatt, men det har vært noen eksplosjoner, riktig nok i overført betydning. Den mest kjente er nok Patrice Chéreaus oppsetning av *Der Ring des Nibelungen* i 1976, med ingen ringere enn Pierre Boulez som dirigent. Oppsetningen viste flere lag av tid på en gang, Levin (2007) bruker som eksempel at Brünnhilde brukte en konvensjonell valkyriehjelm, mens Wotan gikk i smoking. Disse simultane tidsforskjellene spilte på forståelsen av at Wagner hadde tydd til det mytiske, for, på en maskert måte, å fremføre samtidige anliggender (s 21). I følge Levin var denne oppsetningen et tegn på et paradigmeskifte innen iscenesettelse av opera. Det nye var at oppsetningene viste en vilje til å utforske og gjengi operaens uregjerlighet, heller enn å undertrykke den. Men utviklingen hadde startet tidligere, Levin trekker særlig frem

mellomkrigstiden i Tyskland, der opera ble brukt som et forum for enestående estetikk- og teaterinnovasjon (s 22).

Den kreative regissøren er på et vis operaens sprengningsekspert, som ble satt i arbeid (eller kanskje tok seg arbeid) i en tid da operaen trengte å bli ristet til live. Akkurat hvem denne regissøren er, om det er en egen stilling, eller om det er dirigenten, eller scenografen, er mindre interessant. Det som teller er regissørens rolle, hvem det nå enn er som tar den på seg. I barokken var det ingen som spilte denne rollen, og derfor kunne vi spørre oss om regissøren har noen rolle å spille i dagens historisk informerte oppsetninger av barokkens operaer. Etter min oppfatning har han det. På samme måte som vi ikke kan høre barokkens musikk med datidens ører, har vi ikke den umiddelbare forståelsen av barokkens operaer som datidens tilskuere hadde. Både vi og operagenren trenger de stadig nye fortolkningene for å unngå å bli lullet i søvn i plysjen. Det er ikke autentisk, men det kan godt sies å være historisk informert.

Pendelen har lenge svingt på musikkens side, og i musikkens verden er 'historisk informert' nærmest ensbetydende med periodeinstrumenter og tidligere tiders oppføringspraksis. Men opera er mer enn musikken, og i teatrets verden kan en oppsetning etter min mening altså være historisk informert på flere måter. Den kan så klart være rekonstruerende på samme måte som musikken, ved å utforske eldre tiders scenemaskineri, kulisserbruk og spillestil, blant annet. Men den kan også velge å vektlegge andre aspekter ved verket, for eksempel om det hadde en agenda da det var nytt, og om denne agendaen kan finne gjenklang i dag. Da er det innholdet og ikke bare det visuelle som skal være det historisk "korrekte", og for å få verkets innhold til å resonnerer i dagens tilskuere, kan det hende en regissør er nødt til å ta i bruk moderne metoder, som tilsynelatende ikke har noe å gjøre med verkets historie å gjøre.

Werktreue og tekstforståelse

Under Wieland Wagners kunstneriske ledelse av festspillene i Bayreuth, fra 1951 til hans død i 1966 ble det utviklet en ny måte å iscenesette Richard Wagners operaer på. Blant annet ble det skåret vekk en del av den nordiske, maleriske estetikken, som etter hvert var blitt assosiert med nazismen. I utgangspunktet mente Wieland at bestefarens verk ikke tolererte forandring, men han åpnet likevel for at iscenesettelsen, kunne forandres. I sitt essay til gjenåpningen av festspillene i 1951 skrev han at det å unngå forandring er å gjøre trohetens dyd om til strenghetens lyte (i Savage, 2001, s 399). Wieland ønsket å få frem verkenes essensielle stemning og dypere strukturer på nye måter, hvilket betydde at Richard Wagners sceneanvisninger ofte ble satt til side. Dette utløste til dels høylytte protester, og i følge Savage ble det erklært en operakrig som strakte seg utover Bayreuth og Wagners verker. På den ene siden stod Wielands arbeid som en representant for modernismen i operaverdenen på midten av 1900-tallet, på den andre et mer tradisjonelt syn på *Werktreue*, det å være "tro mot verket" i en tro gjengivelse av operaene (s 401).

Vi har allerede sett på sammenfallet mellom operahusenes utvikling av repertoarer, og behovet for kreative regigrep. Savage trekker også frem at det er denne utviklingen som har ført til at debatten om *Werktreue* har blitt så viktig i diskursen om opera (s 401). Først da regissørene måtte lage oppsetninger som virkelig skilte seg fra andre oppsetninger av samme opera, ble det viktig å avgjøre hva som gjorde at de alle kunne være nettopp versjoner av samme verk, og hvor nyskapende en regissør kunne være og fortsatt være tro mot verket. Svarene på disse spørsmålene kommer helt an på hvordan man definerer begrepene 'verk' og 'tro'.

I de siste 20 årene har operaverker, i hvert fall innen akademiske kretser, gått fra å bli regnet som verk til å bli sett på som tekst, og etter hvert som forestilling, eller som Levin foretrekker: "Text in Performance" (2007, s 3). Levin refererer til Roland Barthes' forklaring av et verk som et holistisk, respektabelt og omsettelig objekt, mens en tekst er mobil, flertydig og hemmelighetsfull, motstanddyktig mot forsøk på å bli rammet inn og gjort om til en handelsvare. Det er ikke en ny tanke å se på partituret som en slik mobil og flertydig tekst, men det er først nylig at denne oppfatningen har blitt utvidet til å gjelde operaens forestillingstekst. Med forståelsen av opera som tekst har genren fremstått som et ustabilt åsted for meningsdannelse, som omslutter forskjellige uttrykksmåter, og som nødvendiggjør stadig nye lesninger (s 3). For klarhetens skyld presiserer Levin at "opera forstått som tekst" ikke må forveksles med operaens skriftlige bestanddeler som partitur og libretto. Han skiller mellom "opera text" på den ene siden, altså libretto, partitur og sceneanvisninger før de blir satt i scene, og "performance text" på den andre siden, altså selve oppsetningen, som omfatter operateksten (det rent skriftlige), men som også tar stilling til den (s 11). Det er ikke noen opplagt sak å skulle oversette "performance text", men jeg velger å bruke "forestillingstekst" fordi det henviser til selve hendelsen – den levende forestillingen.

Som vi så i det innledende kapittelet om operaregi, finnes det forskjellige syn på hva en tekst er. Hvilken stilling man tar til dette spørsmålet, vil også avgjøre hva det vil si å være tro mot teksten. Savage og Levin skriver om tekst fra to forskjellige synspunkter, for Levin er tekst en måte å forstå opera på, mens Savage skriver om hvordan man etter midten av 1900-tallet har forholdt seg til teksten, og da kanskje først og fremst operateksten. Sistnevnte skriver altså om hva tekst er *for oss* (eller eventuelt for dem som skal sette den opp), og han presiserer at det i dette tilfellet gjelder operaer som skal gjenopptas, og ikke nyskrevne operaer. Det vil være interessant å ta med synet på teksten som et åsted for meningsdanning, slik Levin skriver, inn i alle de tre tekstforståelsene Savage skisserer opp: Enten som en nedtegnelse av en hendelse som fortjener gjentakelse, eller som et sett med instruksjoner, som ber om å bli satt ut i live på best mulig måte, eller som en ren og skjær, ikke-preskriptiv stimulus til det frie spill av teatral fantasi (Savage, 2001, s 404).

Det å skulle ta med Levins tekstsyn over i Savages tredelte tekstforståelse er riktig nok ikke uproblematisk. Særlig ved det første punktet, der tekst sees på som en nedtegnelse av en

hendelse som fortjener gjentakelse, blir dette tydelig. For det første kan vi tenke oss at de som heller mot denne tekstforståelsen gjerne er de mer konservative blant oss, og at en oppfatning av at teksten nødvendigvis gjør stadig nye lesninger, nok ikke faller i god jord. Dessuten kan det jo virke som et paradoks å skulle forene en gjentakelse av en hendelse med en nylesning. Men etter min mening er det nettopp på dette punktet det er mest nødvendig å forene de to. Å mene at teksten er en nedtegnelse av en hendelse som gjerne kan gjentas er et legitimt tekstsyn, og ikke bare blant de mest konservative. La oss bruke barokkoperaene som eksempel: Hvorfor skulle vi sette opp barokkoperaer i dag hvis vi ikke mente de opprinnelige hendelsene fortjente å bli gjentatt? Men på samme måte som tidligmusikerne har kommet til erkjennelsen av at det er umulig å få musikken til å klinge slik den opprinnelig gjorde for datidens publikum, kan Levins (og Barthes') tekstsyn minne oss på at det vil være umulig å lage en identisk gjentakelse av en operaoppsetning fra barokken.

Nøkkelordet er 'hendelse', for opera er nettopp en hendelse; ikke bare noter som skal spilles eller ord som skal synges, men en helhet som skal oppleves. Opplevelsen, møtet mellom teksten og tilskuerne, selve meningsdannelsen, vil det være umulig å gjenta, fordi vi som tilskuere i dag ikke har de samme forutsetningene, den samme fortroligheten som datidens publikum. Vi kan godt ønske å gjenta en operahendelse, men vi må være klar over at uansett hvor lik gjentakelsen blir den opprinnelige hendelsen, så vil meningsdannelsen alltid være et resultat av vår nylesning av teksten. I denne erkjennelse er det etter min mening bedre å gjøre en aktiv lesning, og å være bevisst de medvirkendes lesning, i stedet for å få en forståelse av operaen uten å være klar over at den er en av mange mulige forståelser.

Hva da med forståelsen av tekst som et sett med instruksjoner for å oppfylle en kunstnerisk intensjon? I denne forståelsen legges det vekt på opphavsmennenes intensjon, og at denne intensjonen skal realiseres på den måten som er best tilpasset dagens publikum. Også her kan det synes å være en konflikt mellom denne forståelsen og Levins tekstsyn. Sistvente åpner nettopp for at en tekst kan gi mening som opphavsmennene ikke hadde noen intensjon om å skape. Et eksempel kan være at dagens tilskuere har kjennskap til historiske hendelser som fant sted etter at operaen ble skrevet, og at disse hendelsene kan påvirke tilskuernes forståelse av teksten, slik for eksempel nazistenes bruk av norrøn symbolikk og Wagners musikk, til en viss grad forandret folks oppfatning av Wagners operaer. For noen vil det nok virke begrensende å skulle redusere en opera til opphavsmennenes intensjon. Men de som forfekter forståelsen av tekst som instruksjoner for å realisere en intensjon, kan jo sette spørsmålstegn ved hvorfor vi skal sette opp en opera hvis vi ikke bryr oss om den opprinnelige intensjonen. Hvorfor ikke heller skrive en helt ny opera?

Igjen kan det være en god ting å ha to tanker i hodet på en gang. Den kunstneriske intensjonen bak en opera er på ingen måte irrelevant, den er tvert imot avgjørende for at operaen fikk det uttrykket den en gang gjorde. Hvis man ønsker å formidle denne intensjonen, er det nyttig

å tenke på at intensjonens opprinnelige uttrykk, datidens konvensjoner og oppføringspraksis, kan gi en annen mening i dag enn det gjorde den gang, og at man kanskje må forandre på det sceniske uttrykket for å nå målet. En annen ting det er verdt å huske på, er at regissøren, eller dirigenten, også "kun" er lesere i møtet med teksten. Når de setter seg ned for å finne den opprinnelige intensjonen tar også de med seg andre forutsetninger enn det komponisten og librettisten hadde, og de kan like gjerne komme til å lese intensjonen inn i teksten, som å hente den ut av teksten.

Savages siste tekstforståelse, altså tekst som en ren og skjær, ikke-preskriptiv stimulus til det frie spill av teatral fantasi, ser ut til å være den lettest forenelige med Levins tekstsyn. Tidligere oppsetninger, opphavsmennes intensjoner og datidens sceniske eller sosiale konvensjoner har ingen autoritet, men tilhører en død fortid. Det er åstedet for meningsdannelse, frigjort fra tid og opphav, som fortsatt er i live. Å være tro mot teksten vil i dette tilfelle bety å være tro mot sin egen oppfatning av den (Savage, 2001, s 417). Spørsmålet da er om vi i møtet med teksten, for eksempel en barokkopera, er i stand til å se bort ifra det historiske aspektet, eller opphavsmennes intensjoner. Vil ikke disse nødvendigvis påvirke oss, og dermed den meningen som oppstår i vårt møte med teksten?

Forskjellen på de tre tekstforståelsene bunner i en forskyvning av autoritet. I den første, som kanskje er den mest gjeldende innen tidligmusikkbevegelsen, er det en opprinnelig hendelse som ilegges autoritet. I den andre er det den kunstneriske intensjonen, og i den tredje er det selve meningsdannelsen. Denne forskyvningen vil ofte, men ikke alltid, gi seg uttrykk i hvilken rolle historien spiller i oppsetninger basert på de forskjellige tekstforståelsene. En oppsetning som forsøker å være en gjentakelse av en tidligere hendelse, vil nødvendigvis være sterkt historiserende, nettopp fordi den vil prøve å rekonstruere en historisk hendelse.

I følge Savage oppstod det altså mot slutten av 1900-tallet to forskjellige tolkninger av hva det vil si å være tro mot en tekst forstått som et sett med instruksjoner. Den første gikk ut på å legge en oppsetning så tett opptil librettisten og komponistens visjon av verket i deres imaginære ideelle teater, som ikke nødvendigvis korresponderer med det fysiske teatret de hadde til rådighet. Moderne teknikker innen lyssetting, kulisser og spillestil (som ikke skulle fjerne seg for langt fra det moderne taleteatrets realistiske stil) skulle tas i bruk, men utover det skulle man holde seg til verkets etos – dets karakter. Kostymer, bevegelsesmønstre og oppsetningens natur skulle være slik librettisten og komponisten sannsynligvis hadde sett det for seg, og det sceniske bildet skulle bli en sømløs del av operatekstens atmosfære, ideer og musikalske idiomer (Savage, 2001, s 409). Tilhengere av den andre av de to tolkningene mener derimot at et moderne publikum, enten det selv er klar over det eller ikke, trenger mer radikale og utforskende tilnærminger til realiseringene. Etter hvert som operaene blir eldre, blir den opprinnelige intensjonen, den opprinnelige eggen fjernere og vanskeligere tilgjengelig for dagens publikum. For å være tro mot operaens intensjon trengs det kanskje radikale grep for å gjenopprette tekstens relevans,

for eksempel ved å tilby mytologiske eller historiske rammer som er aktuelle for et moderne publikum (s 411-412).

De som mener teksten er en ikke-preskriptiv stimulus til det frie spill av teatral fantasi, velger å se helt bort fra den opprinnelige intensjonen og de historiske rammene. Det kan se ut som om de ønsker å utradere historien helt. I dette tilfellet blir det ekstra tydelig hvilken forskjell det er i behandlingen av de sceniske og de musikalske aspektene. Å se en modernisert oppsetning av en operaklassiker er ingen sjeldenhet, men hvor ofte hører vi tilsvarende moderniseringer av musikken? Nå kan det riktig nok sies at de fleste større musikk institusjoner stort sett vil benytte seg av moderne instrumenter, kanskje med innslag av en kontinuogruppe eller noen originalinstrumenter der solopartier krever det. Men denne ”moderniseringen” kan etter min mening sammenlignes med det å bruke elektriske lys i stedet for gass- eller stearinlys, hydraulikk i stedet for tau og håndkraft. Det tilhører sjeldenhetene at nylesninger av en operatekst innebærer drastiske inngrep i lydbildet.

Nå er det ikke slik å forstå at musikalske moderniseringer aldri blir gjort. Hans Erik Aarset (2008, s 69) nevner et eksempel på en slik oppsetning der også det musikalske ble oppfrisket i tråd med populærkulturelle normer, nemlig Händels *Orlando* på Cape Canaveral Space Center i 1983. I følge Aarset, som skriver om senbarokkens musikkdramatikk, er det uheldig å ikke ta hensyn til historien som forståelsesramme, fordi det dreier seg om et kunstuttrykk som innebærer en tolkning og realisering av et kunstnerisk materiale, og at dette materiale er en del av et formspråk som er svært forskjellig fra vårt eget. Videre skriver han at postmodernismens lekende ironi kan være en bedre tilnærming, og at gode realiseringer kan bli til når det spilles på, og med, moderniseringen, og at de ironiserende grep tas med kunnskap om de originale uttrykkene (s 69).

Faren er, i følge Aarset, enten når det moderne tar helt overhånd, eller når moderne virkemidler fremstår som dårlig integrerte aktualiseringsgrep i en ellers tradisjonell realisering. Det verste er i følge ham de ”schizofrene” oppsetningene (som jo er startpunktet for hele denne oppgaven) der det sceniske, i form av kulisser, rekvisitter, kostymer og spillestil, er modernisert, mens dirigent og orkester forsøker å skape en rekonstruerende tolkning av musikken. Det beste er realiseringer som ivaretar verkenes historiske sider, samtidig som de er åpne for vår tids tilnærminger og tolkninger, realiseringer der rekonstruksjon og modernisering samtaler (Aarset, 2008, s 70-71).

Kropp og sjel – realisering og verk

Det kan virke som om musikkvitenskapen har tatt med skillet mellom kropp og sjel inn i forståelsen av opera. På den ene siden har vi det sceniske og musikalske bildet – kroppen, på den andre har vi verket – sjelen. Som Live Hov skriver i sin artikkel ” Herheims *Julius Caesar*: Operaverket som *performance*”, har mange musikkvitere hatt en forståelse av at ”selve verket” er en ideell enhet, immanent i de nedskrevne overleveringene av en opera, eller et musikkstykke, og at dette verket kan bli endret eller svekket av en fremføring (Hov, 2010 s 25). Teatervitenskapen, derimot, har lenge hatt som grunnleggende premiss at det er et skille mellom dramatisk tekst og scenisk realisering, og at bare sistnevnte kan kalles teater. Et skuespill eller en opera realiseres som verk først når de oppføres for et publikum (s 22). Sjelen kan altså ikke eksistere uten kroppen.

Men verksforståelsen forandres også innen musikkvitenskap; Hov trekker frem musikkforskerne David Levin, Lydia Goehr og Carolyn Abbate¹ som eksempler på dette (Hov, 2010, s 24). Goehr (1992) presenterer to filosofiske tilnærminger til det hun kaller verkskonseptet, den ene er analyttisk og den andre historisk. Den analytiske tilnærmingen søker å beskrive verkets ontologi, men i følge Goehr avslører resonnementet verkets problematiske status.

”Works cannot, in any straightforward sense, be physical, mental or ideal objects. [...] And if all copies of the score of a Beethoven Symphony are destroyed, the symphony itself does not thereby cease to exist, or so it has been argued” (Goehr, 1992, s 2,3)

Goehr stiller seg kritisk til denne tilnærmingen, og er allerede i forordet av boken eksplisitt på at hun foretrekker den historiske tilnærmingen (s 4). Sistnevnte går ut på å undersøke opphavet til konseptet ”verk”. (Akkurat når i historien dette konseptet ble til, er et omdiskutert tema, og en viktig del av Goerhs bok). Som et innførende eksempel bruker Goehr påstanden om at Bach ikke hadde til hensikt å skrive musikalske verk, og at det kun er ved å anlegge et moderne perspektiv, at vi kan påstå at han gjorde nettopp det (s 8). Noe av det interessante med å se på verkskonseptets opphav, er at det ikke bare åpner for historiske spørsmål, men også for spørsmål om den skiftende forståelsen av musikalsk form, funksjon og mening (s 4).

Mens Goehr skriver om verkskonseptet generelt, skriver Abbate (2003) spesifikt om operaens ontologi. På den ene siden skriver hun om det metafysiske ved musikken, eller om den metafysiske musikken – musikken vi ikke hører, men som antydes av musikken vi hører. På den andre siden er den fysiske utførelsen. Abbate beskriver i aller høyeste grad et skille mellom kropp og sjel. Verket er permanent, uavhengig av legemliggjøringer, mens tolkningen av det er

1 Av de tre er Abbate den eneste som er professor i musikkvitenskap. Levin er professor i germanske fag, film- og mediefag, og teater- og performancestudier. Han har i tillegg jobbet som dramaturg ved diverse operakompanier i Statene og i Tyskland. Goehr er filosofiprofessor med spesialisering i blant annet musikkfilosofi og estetikk. De har begge skrevet mye om henholdsvis opera og musikk, så selv om de ikke i første rekke er musikkforskere, er det deres arbeid innen disse feltene som er interessant for denne oppgaven.

flyktig og forgjengelig. I en operaoppsetning møtes de to i en paradoksal enhet. Men Abbate snur på det, i stedet for å se på fremføringene som forgjengelige refleksjoner av et transendent verk, spør hun seg om det ikke er verkene som er etterskjelv etter fremføringene (s xiii). Som bilde på hva hun mener bruker hun Orfeus' avrevne hode som fortsetter å synge idet det flyter nedover elven det er blitt kastet ut i av de trakiske kvinnene. Det syngende hodet representerer det uhyggelige i musikalsk fremføring, og særlig operaoppsetninger, nettopp fordi vi ikke vet hvordan det synger, hvem som styrer, hvem som er kilden til ytringen, og akkurat hva som er mediet for overgangen fra musikalsk ide til klingende lyd (s 5).

Levin velger som vi har sett å ikke snakke om verk i det hele tatt, men heller om "text in performance" (2007, s 3). La oss nå se nærmere på Levins syn på opera som tekst. Det sceniske og musikalske uttrykket er kroppen, mens sjelen blir, gjennom regissørens lesning, realisert på stadig nye måter i tilskuerens møte med forestillingsteksten. Aarset skriver at det i nyoppsetninger av 1700-tallets musikkdrama alltid finnes to sider: fortidens overleverte dokumenter og billedmateriale på den ene, og moderne operakunstnere, publikum og forskere på den andre (2008, s 71). (Jeg vil legge til at dette gjelder alle gjenopptagelser av musikkdramaer, uansett hvilket århundre de er fra). En "gammel" verksforståelse knytter verket til de gamle dokumentenes side. En nyere verksforståelse knytter derimot verket til aktørenes side – operakunstnerne i møtet med operateksten, og ikke minst publikums møte med forestillingsteksten.

Problemet (i den grad vi kan kalle det et problem) med de sterkt moderniserende oppsetningene som vekker slik oppsikt og splitter både publikum og kritikere, er etter min mening at de bryter med tilskuernes forventninger. Dersom tilskuerne har en forståelse av opera som et verk som skal presenteres, vil de også ha forventninger til operaens sjel, som om den fantes et sted i partituret og librettoen, og bare ventet på å få komme til syne. Slik kan det være for musikkelskeren, som mener verket finnes i partituret, og som synes det foregår for mye utenommusikalsk meningsdannelse på scenen. Slik kan det også være for den mer dramaorienterte tilskueren, som vil se Monteverdis *L'Orfeo* for å se en dramatisering av Orfeusmyten, men som blir fortalt en helt annen historie. Dersom operaens sjel skal realiseres i møtet med tilskueren, krever det at tilskueren er med og tar ansvar. Som Deshoulière skrev det: Tilskueren må være medeier, ikke forbruker, medsammensvoren, ikke offer (2000, s 166). Han må ikke minst være åpen for at det han opplever faktisk er en realisering av operaens sjel, selv om det strider i mot hans oppfatning av hva denne sjelen burde være.

Enten det er operakunstneren i møte med operateksten, eller publikum i møte med forestillingsteksten, så er det altså to sider i realiseringen av en opera. Dessuten vil vi i mange oppsetninger se to krefter som drar i hver sin retning, nemlig det moderniserende (som regel det sceniske) og det rekonstruerende (som regel det musikalske). For å få tekst og lesar, modernisering og rekonstruksjon til å samtale, foreslår Aarset å la seg inspirere av dialogismen, ved de tyske resepsjonsetetikerne Hans-Robert Jauss og Wolfgang Iser. Aarset presiserer at

dialogismen ikke er fri for problemer og mulige feller, vi må for eksempel være klar over at visse sider ved teksten nekter å samtale med vår tid, og at de rett og slett er tapte. Dialogismen gir heller ingen garanti for et vellykket sluttresultat, hvilket er interessant for oss som studerer et fenomen som tross alt innebærer en god dose kommers – opera er showbiz. Det Aarset trekker frem som dialogismens fordeler, er at den innebærer en vilje til å skape funksjonelle realiseringer for vår tid, samtidig som vi kan ivareta en del av fortidens estetiske uttrykk. Dessuten har den det fortrinn at den hele tiden legger grunnlag for nye og foranderlige tolkningsdiskusjoner, slik at vi aldri stivner i en tolkning, men alltid holder diskusjonen levende. Slik kan vi få stadig ny kunnskap, uten noen illusjon om at vi blir brakt nærmere det originale, eller det autentiske (Aarset, 2008, s 71).

Jauss arbeidet særlig med europeisk middelalderlitteratur, men var også opptatt av renessansen og barokkens litteratur. Innen hovedområdet sitt var han spesielt beskjeftiget med den eldre litteraturens ”forstyrrelser” av leseligheten. Disse forstyrrelsene kunne skyldes dårlige håndskrifter, ufullstendige overleveringer, avskrifter med feil eller språklig ustøhet hos forfattere, som kunne føre til uvanlig ortografi og syntaks. For Jauss måtte det første skrittet i en tilnærming til eldre tiders tekster nødvendigvis være av rekonstruerende art, basert på et grundig tekstfilologisk arbeid (Aarset, 2008, s 72). Dette er en tydelig parallell til det arbeidet med blant annet edisjon og valg av versjon, som må gjøres når man vil sette opp eller gi ut en barokkopera. Først når dette første skrittet var tatt, kunne man gå videre med det som for Jauss var tekstanalysens viktigste utfordring, nemlig spørsmålene eldre tekster stiller til moderne lesere. Disse spørsmålene stilles i form av innholdsmessige uklarheter, tvetydigheter og uforståeligheter, og de krever svar som fremarbeides gjennom en aktiv fortolkningsprosess. Meningsdannelse i eldre tekster er altså foranderlig og fluktuerende, en fortolkningsprosess som for Jauss var å sammenligne med en uendelig dialog mellom den eldre tekstens og den moderne leserens meningsverdener. Jauss gav disse meningsverdenene betegnelsen forventningshorisonter, og hovedmålet i hans analytiske arbeider var å utvikle en horisontfusjon. Fortidens og nåtidens forventningshorisonter skulle smeltes sammen til en meningsfylt helhet. Og siden nåtidens forventningshorisont hele tiden utvikler seg, vil meningen også stadig forandres. En teksts mening ligger i selve dialogen, og ikke som et gitt budskap, skjult et sted i teksten selv (Aarset, 2008, s 72).

Iser's faglige basistese var at alle litterære verk er formet, i stil, komposisjon og innhold, og at de dermed inneholder et sett av det han kalte responsinvitasjoner. Invitasjonene utgjør leserrealiseringens appellstruktur; de appellerer til enhver velvillig leser, som gjennom en oppmerksom og innlevende lesning, kan realisere dem på et intersubjektivt konsensusnivå. Men tekster inneholder, i følge Iser, en rekke elementer som ikke inngår i appellstrukturen. Ubestemthetssteder er ord, setninger eller sekvenser med et usikkert eller uklart forhold til appellstrukturen. Tomhetssteder er de elementene som ikke har noen mening innenfor appellstrukturen. Motsigelser er passasjer eller steder i teksten som utfordrer eller motsetter

seg appellstrukturen. For Iser er disse fenomenene primærstedene for leserens aktive og subjektive fortolkning. Tekstens mening blir hele tiden revurdert og forandret i dialogen mellom intersubjektiv konsensus og subjektiv fortolkning av ubestemthets- og tomhetsstedene og motsigelsene (Aarset, 2008, s 73-74).

Aarset trekker frem at både Iser og Jauss primært var opptatt av meningsdannelse i litterære tekster, at de ikke var tverrestetisk orienterte, og at de i liten grad beskjeftiget seg med drama eller musikkdrama, spesielt ikke iscenesatt drama. Han mener derfor det kreves en rekke tillempninger og tilpassninger for å la seg inspirere av dialogismen i tilnærming til barokkoperaer (Aarset, 2008, s 74). Men med en pragmatisk holdning, der vi tillater oss å hente ut det vi har bruk for, og se bort ifra det som er mindre relevant, har dialogismen etter min mening en god overføringsverdi, og kan bli et verktøy til å forstå hva som skjer når vi ser på opera som tekst som realiseres i møtet med leseren/tilskueren.

Det er mange paralleller mellom dialogismen slik den presenteres av Aarset, og vår tilnærming til opera. For det første er det forståelsen av at mening ikke er et gitt budskap som ligger skjult i teksten og som må leses ut av den. For det andre er det behovet for en aktiv leser, jevnfør Deshoulières ønske om tilskueren som medeier og medsamsvoren. Ikke minst har vi alle spørsmålene teksten stiller, alle ubestemthetene, tomhetene og motsigelsene. Levin gir et godt eksempel på en slik motsigelse mellom appellstruktur og musikk i Verdis *Don Carlos*. Etter Kong Philippes møtet med inkvisitoren i 4. akt, synger han følgende linje "L'orgueil du Roi fléchit devant l'orgueil du prêtre" (kongens stolthet bøyer seg for prestens). Teksten uttrykker nederlag, men Levin peker på at musikken, gjennom en virtuos demonstrasjon av et tooktavers omfang, uttrykker seier (2007, s 30-31, samt billedtekst under musikk eksempel).

Dialogismen kan hjelpe oss til å ikke sky unna de krevende punktene i teksten, men å heller se på dem som spørsmål vi må forsøke å finne svar på. Regissøren må ta stilling til hvordan han skal forhandle med det flertydige eller selvmotsigende - om han skal viske dem ut eller spille på dem, la dem være åpne spørsmål eller iscenesette et svar. Tilskueren kan risikere å møte en forestillingstekst han ikke forstår, fordi den bryter med forventningene, eller fordi den ser ut til å fortelle to motstridende historier. Dersom de går i dialog med teksten kan de finne svar som styrker deres egen forståelse samtidig som de realiserer tekstens mening. De "splittede" oppsetningene er nettopp eksempler på slike forestillingstekster som tilsynelatende forteller to motstridende historier. På den ene siden er musikken, rekonstruerende og historisk, som forteller om tidligere tiders oppføringspraksis, fortidens estetikk, og kanskje særlig om vårt forhold til, og syn på denne fortiden som viktig og meningsbærende. På den andre siden er det sceniske – regien – som tilsynelatende blåser en lang marsj i historien, som kanskje har sin egen agenda, og som forteller om aktuelle temaer og moderne estetikk.

Dersom en dirigent i sitt forberedende arbeid tar inn over seg at den musikken han møysommelig prøver å få til å klinge "på historisk vis" skal være med å formidle en moderne fortelling, kan

det åpne for nye betraktninger og nye grep. En regissør som ønsker å iscenesette en aktuell problemstilling ved hjelp av en gammel klassiker, må tenke over hvilken innvirkning den rekonstruerende musikken vil ha på meningsdannelsen, og på tilskuerens forståelsesrammer. Tilskueren som føler seg dratt mellom to motstridende krefter, kan minne seg selv om at den opplevelsen han har, god eller dårlig, faktisk er en realisering av verket, og at hans aktive deltagelse, i form av fortolkning, er med på å skape denne realiseringen. Om ikke dialogismen helt kan forene kropp og sjel, teater og musikk, så kan den, etter min mening, i hvert fall få dem til å samtale og spille på hverandre i stedet for mot hverandre.

Aktualitet

'Aktuell' kan blant annet bety 'det som er interessant for øyeblikket', og det er denne betydningen som er mest relevant i denne sammenhengen. Slik jeg ser det, er det implisitt i denne forståelsen at det er flere parter involvert: Noe kan kun være aktuelt for noen. En nyhet er ikke interessant hvis den ikke har noen leser/lytter/seer. Det er flere aspekter ved en oppsetning som kan være aktuelle. På den ene siden kan det tematiske, altså historien som fortelles, eller problemstillinger som tas opp, være interessante. På den andre siden kan de estetiske aspektene ved en oppsetning være moderne og innovativt, kanskje til og med revolusjonerende. Dessuten kan vi si at en samtidsopera er aktuell i kraft av å være ny.

Men la oss nå se på hvordan aktualitet i forbindelse med opera og tidligmusikk blir omtalt i forskjellige artikler fra forskjellige norske aviser. I artikkelen "Helt barokt i operaen" fra 2005, blir Stefan Herheim intervjuet av Sverre Gunnar Haga i forbindelse med oppsetningen av Händels *Julius Cesar* ved Den Norske Opera samme år. For Herheim er barokkoperaer langt ifra å være kun overflatisk underholdning, men tvert imot fulle av innhold. Utfordringen er at de bruker andre mekanismer til å formidle innholdet enn vi gjør i dag, og at disse mekanismene kan være vanskelige å lese. Men Herheim mener ikke det barokke er et fremmed kunstuttrykk for oss, selv om barokken spesifiserer mange trekk ved datidens forutsetninger for å omgås med scenespråk. Løsningen er for ham å sette nye fortegn i den del sammenhenger. På spørsmål om han føler noe ansvar for å bringe kulturhistorien opp som aktualitet, svarer Herheim at han som kunstner ikke har noe ansvar for andre enn seg selv. Samtidig sier han at selv om opera også er underholdning, så forventer han at underholdningen skal gi ham noe å tenke på, og ha konsekvenser for sjelelivet hans. Herheim er tydelig på at han mener verket skapes på nytt når man setter opp en opera, og at det er kommunikasjonen mellom tilhøreren og utøveren som utgjør kunsten. Dessuten presiserer han at opera først oppstår som fenomen når folk griper tak i det og *relaterer det til sin egen virkelighet her og nå* (Haga, 2005).

Stefan Herheim er en internasjonalt profilert, norsk operaregissør, vel etablert innen den tyske regitradisjonen – en tradisjon kjent for radikale nytenkninger og ofte kontroversielle regigrep.

Det er altså ingen overraskelse at han mener verket skapes på nytt hver gang en opera settes opp, eller at kunsten oppstår i møtet mellom tilskuer og utøver. Det er heller ikke så overraskende at han mener nye fortegn – en aktualisering, slik jeg forstår det – skal til for å unngå at barokken blir fremmed for oss. Mer interessant er det å merke seg at han ikke bare mener det er oppsetningen som realiserer et operaverk, men også det faktum at de som tar tak i operaen relaterer den til deres virkelighet. Slik jeg forstår Herheim er aktualitet ikke bare en bro mellom fortiden og nåtiden, men også det som realiserer opera som fenomen.

Å relatere en opera til sin egen virkelighet kan gi seg forskjellige uttrykk på scenen, eller i en tilskuers sinn. Men da Den Norske Opera² satte opp Beethovens *Fidelio* i 2006, var den relatert til en helt konkret situasjon i samtiden, med sterke paralleller til operaens libretto. I 2003 ble den egyptiske akademikeren Mitwalli Ibrahim Mitwalli Saleh fengslet, dømt for ”forakt for islam”, etter at det var funnet upubliserte artikler der han utfordret rådende islamsk lære. Hans kone Um Saleh stod i spissen for arbeidet med å få ham løslatt. *Fidelio* handler nettopp om en samvittighetsfange, Florestan, og hans kone som kler seg ut som fangevokter for å redde ham. Den Norske Opera inngikk i 2006 et samarbeid med organisasjonen Amnesty, og for anledningen ble Mitwallis skjebne skrevet inn i oppsetningen av *Fidelio*. Publikum ble i løpet av forestillingen oppfordret til å være med på en sms-appell i regi av Amnesty, for å få Mitwalli løslatt.

I forbindelse med premieren skrev Petter Eide, den gang generalsekretær i Amnesty, og Bjørn Simensen, daværende operasjef i Den Norske Opera, en kronikk i Dagbladet, der de presenterer samarbeidet, oppsetningen og Mitwallis historie. Dessuten stiller de, og svarer på en del spørsmål angående kultur, politikk og aktualitet. For det første spør de om det er ufint å blande kultur og politikk slik de gjør, og om ikke publikum skal få lov til å gå i operaen uten å bli konfrontert med verdens elendighet. Svaret er at de mener publikum tåler det, og at en opera som kun ser mot fortiden blir et dødt museum. Dessuten skriver de at det er samfunnsengasjementet som plasserer Den Norske Opera i sin tid. Neste spørsmål er om de leker med et menneskes liv når de kobler Mitwallis skjebne til en figur i en operaforestilling. Svaret er at de må tørre å være aktuelle og konkrete for at ikke oppsetningen kun skal bli tomme ord om menneskerettigheter. Avslutningsvis skriver de at de virkelig tror det vil hjelpe at publikum engasjerer seg i denne saken (Eide og Simensen, 2006).³

Nå er ikke *Fidelio* noen barokkopera, og denne oppgaven skal heller ikke dreie seg om Den Norske Operas samfunnsengasjement. Likevel synes jeg *Fidelio*-oppsetningen er et spennende eksempel på hva jeg vil kalle ”hyperaktualitet”, der aktørene har hatt en tydelig agenda i møtet

2 I 2006 het operaen fortsatt Den Norske Opera, så i forbindelse med denne oppsetningen av *Fidelio* vil jeg kun bruke dette navnet, og ikke Den Norske Opera og Ballett, som institusjonen nå heter.

3 Hvorvidt det hjalp eller ikke skal jeg ikke uttale meg om, men jeg kan ta med til orientering at Mitwalli faktisk ble sluppet fri i påsken 2006, altså et par måneder etter *Fidelios* premiere på Den Norske Opera, og Amnestys appell.

med operaverket, og i arbeidet med å formidle dette. *Fidelio* omhandler nettopp det som er Amnestys kjerneverdier (Eide og Simensen, 2006), det er dermed lett å forstå at Amnesty ønsker å relatere denne operaen til denne helt konkrete situasjonen, og at de ønsker å ”spre budskapet” ved hjelp av Den Norske Opera. Hvorfor sistnevnte institusjon ønsker å engasjere seg så direkte i en bestemt sak, er kanskje mindre opplagt, og det kunne blitt en spennende oppgave å undersøke operaens samfunnsengasjement, og de politiske og kunstneriske begrunnelser for dette.

Foreløpig får det holde med noen korte observasjoner: For det første er Den Norske Opera en norsk bedrift, og bedrifter i Norge oppfordres av både Regjeringen, Stortinget og NHO til å vise samfunnsansvar. Å vise et slikt engasjement kan altså dreie seg om god bedriftskultur. Men Den Norske Opera er også en kunstinstitusjon, et rom der kunst skal oppstå, og det ofte i møtet mellom fortidige verk og et nåtidig publikum. Hvis vi ser tilbake på Herheims uttalelse om at opera realiseres som fenomen når et verk relateres til den nåtidige virkeligheten, kan vi se for oss et mulig kunstnerisk argument for samfunnsengasjement. Dessuten er det ikke til å komme unna at de fleste operaene på Den Norske Operas repertoar, er 100 år eller eldre. Institusjonen forvalter altså en stor kulturarv, kanskje til og med en liten del av historiens ettermæle. Det er, etter min mening, ikke utenkelig at en slik ”hyperaktuell” oppsetning kan være mer enn bare en bro mellom fortid og nåtid, og at publikum, når de oppdager i hvor stor grad en 200 år gammel problemstilling kan angå dem, faktisk føler en viss affinitet med historien – en følelse av medmenneskelig samhold på tvers av tidens grenser.

Som jeg så vidt har nevnt, er det ikke bare det tematiske, men også det estetiske ved en oppsetning som kan være ”av interesse for øyeblikket”. I denne sammenhengen er barokkoperaene spesielt spennende å ta tak i. På den ene siden har vi Taruskins (1995) poeng om at oppføringspraktikernes prosjekt er et modernistisk prosjekt. Dette prosjektet er altså av interesse for oss i dag, og dermed aktuelt. Dessuten er det med på å revitalisere hele det klassiske musikkfeltet, slik Halvdan Bleken sier til Stine Frimann i hennes reportasje ”Den klassiske musikkens underdog” i Vårt Land (2008). I følge Bleken har det å søke bakover i historien vist seg å være med på å fornye den klassiske musikken. Nøkkelordene er kunnskap og variasjon. Med fremveksten av tidligmusikkbevegelsen har man fått økt kunnskap om hvordan musikken opprinnelig ble spilt, samtidig som det er åpent for forskjellige innfallsvinkler som gir stor variasjon. I tillegg tar tidligmusikkbevegelsen i større og større grad for seg av musikken som ligger utenfor kjernerepertoaret deres (som lenge har vært barokkmusikken). Dermed sender de også ut impulser om hvordan nyere musikk kan spilles (Frimann, 2008).

Enda mer interessant blir det når Bleken sier at tidligmusikkbevegelsen har ført til en gigantutvidelse av det klassiske repertoaret som helhet. Eksempelen han bruker er Vivaldi, som ikke var nevnt i oppslagsverket *Musikkens Verden* i 1952, mens *De fire årstider* i dag kanskje er det aller mest spilte klassiske verk (Frimann, 2008). Frimann følger opp med å poengtere at tidligmusikk er en bestselger på platemarkedet. Hun har også intervjuet Kjell Hillveg fra

Norsk Musikkforlag, som bekrefter at tidligmusikk, og særlig barokkmusikken, er blant den klassiske musikken som har størst publikum. Han legger til at det ikke er noen tvil om at tidligmusikkbevegelsen har hatt mye å si for den utviklingen (Frimann, 2008). Frimann skriver om tidligmusikk generelt, og ikke om opera spesielt, men poengene som kommer frem er etter min mening også interessante i en operasammenheng. Stefan Herheim sier til Haga i "Helt barokt i Operaen", at opera i Norge er en importert kunstform, som har vært litt fremmedgjort fordi den er blitt sett på som noe eksotisk som ikke helt hører hjemme her. Men for ham er opera noe som må finnes i den kollektive bevisstheten. Det er nemlig da det blir en levende kunstform som utløser debatt, og behovet for en "høyere kommunikasjon" (Haga, 2005). Når tidligmusikken, og barokkoperaene med den, nå er blitt "på moten", og trekker nye tilskuere til Operaen, er det kanskje en større sjanse for at opera som kunstform inntar den kollektive bevisstheten. I så fall kan vi si at tidligmusikkbevegelsens historiserende arbeid, uavhengig av hvorvidt prosjektet deres er modernistisk eller ikke, i tillegg til å revitalisere det klassiske feltet, også er med på å aktualisere operagenren.

Men hvorfor setter vi opp operaer som er opptil 400 år gamle, og som kanskje har vært glemt i flere århundrer? Og hvorfor går vi og ser dem? Kort fortalt kan vi si at de er tiltalende. Og siden musikken var det som i første omgang ble gjenoppdaget, kan vi tenke oss at det var musikken som først talte til de første "tidligmusikerne" og deres publikum. Hadde ikke musikken appellert til oss den dag i dag, så hadde vi vel heller ikke tatt oss bryet med å gå og se disse operaene. Og tidligmusikkbevegelsens forskere og utøvere hadde kanskje ikke tatt seg bryet med å grave dem frem fra glemselen. Samtidig er det ikke til å komme unna at nettopp tidligmusikkbevegelsen har hatt det meste å si for at vi etter hvert har fått så god kjennskap til denne musikken. Derfor er det interessant å spørre hvorfor tidligmusikken er så populær blant utøverne. I Stine Frimanns reportasje "Comeback for barokkopera", sier musikkforskeren Konstanze Musketa, at mange unge musikere nok vil spille barokkmusikk fordi den gir rom for improvisasjon, litt som jazzmusikken gjør. I nyere musikk står det gjerne tydelig hvordan man skal spille notene, mens i barokkmusikken må man ofte legge til mye selv (Frimann, 2010). Frimanns reportasje handler om Händels operaer, og Musketa kan fortelle at det er de siste 20-30 årene disse operaene er blitt virkelig populære, og at det på verdensbasis nå settes opp mellom 150-200 nye produksjoner hvert år. Hun mener de mange da capo-ariene (arier med to deler, der den første delen repeteres) kan ha noe med den økte populariteten å gjøre. Disse ariene stopper den sceniske handlingen, ingen ting skjer bortsett fra musikken. Musketa tror dette appellerer til vår tid fordi vi som ellers lever i en tid der alt skal gå fort og effektivt, får tid til å slappe av og hengi oss til musikken (Frimann, 2010).

I etterkant av utgivelsen av *Gjenreiste Verdener* (Aarset, 2008), ble Hans Erik Aarset intervjuet av Tone Mørkved i Adresseavisen (Mørkved, 2009). I intervjuet peker Aarset på at vi i dag kanskje er bedre skodd enn noen gang, til å gripe barokkoperaenes estetikk. Dette er takket være vår "fantasy-ekspertise", og Aarset bruker den storslagne filmatiseringen av *Ringenes Herre*

som eksempel. Barokkoperaene har på sin side både fantastiske elementer og utstrakt bruk av spesialeffekter (Mørkved, 2009). Men i boken sin trekker Aarset (2008) frem viktigheten av å sette seg inn i fortidens konvensjoner og tradisjoner når man tar tak i barokkens operaer (s 17). Han åpner boken med blant annet et resymé av Balzacs novelle *Sarrasine*, der det blir fortalt om den unge, franske skulptøren Sarrasine som i 1758 drar til Roma og forelsker seg i den vakre operasangerinnen Zambinella. Det han ikke vet, er at kvinner ikke får opptre på Romas scener, og at Zambinella er en kastratsanger.⁴ Når han oppdager sannheten forsøker han i raseri å drepe Zambinella, men ender med å bli drept selv, av Zambinellas beskytters menn (Aarset, 2008).

Døden er prisen Sarrasine må betale for å ikke kjenne til dramaets – og Romas – tradisjoner og konvensjoner. Han vet ikke at det som skjer på scenen alltid er spill og forstillelse, og han forelsker seg i en rollefigur, ikke i den virkelige Zambinella. For Aarset er dette en lekse også dagens utøvere kan ta med seg når de skal nærme seg Zambinellas musikkteater. Innsikt i tradisjoner og konvensjoner er altså vesentlig å ha med seg i møtet med fortidens estetiske uttrykksformer. Det er ikke nok å kjenne sin egen tid og kultur, med mindre denne kjennskapen danner grunnlaget for en åpen, spørrende og nysgjerrig dialog med fortidens kunstformer (Aarset, 2008, s 16-17).

Aktualitetens bakside

For operaentusiaster er det å aktualisere tidligere tiders operaer et hett tema som lett setter sinnene i kok. Det er slett ikke alle som mener operaer må aktualiseres, eller moderniseres for å være interessante for øyeblikket. Regissører innen den tyske regiteatertradisjonen blir gjerne regnet for å være de mest aktualiserende og radikale, og de har ikke vært (og er fortsatt ikke) uten kritikere. En artikkel som oppsummerer mye av denne kritikken ble skrevet av Heather Mac Donald og gitt ut sommeren 2007 i *City Journal*, med tittelen ”The Abduction of opera – Can the Met stand firm against the trashy productions of trendy nihilists?”⁵ Mac Donald er ikke musikkforsker, men slik jeg har forstått det en politisk kommentator som ofte skriver innen feltet ”urban policy” (storbypolitikk). Hun har en negativ holdning til den tyske regitradisjonen, og en tro på at markedskreftene vil redde amerikansk opera fra dårlig europeisk påvirkning. Finansieringen av amerikansk opera er stort sett basert på billettinntekter og privat sponning, og ikke offentlige midler slik som i store deler av Europa. Et eksempel hun nevner er produsenten Pamela Rosenberg som forsøkte å innføre europeisk registil ved San Francisco Opera på begynnelsen av 2000-tallet, og som måtte slutte etter å ha mistet en hel del økonomiske bidragsytere. I følge Mac Donald sørget markedet her for et nyttig korrektiv mot europeisk regiopera (Mac Donald, 2007).

4 For et innsyn i kastratenes roller som kvinner på Romas scener, se Hovs artikkel ”Kvinnene i det romerske teatret – slik Goethe så dem” (1999).

5 *City Journal* er en New York-basert kvartalsavis som gis ut av den konservative tenketanken Manhattan Institute for Policy Research.

For Mac Donald er regiteatret (hun bruker selv den tyske betegnelsen Regietheater) et uttrykk for en kultur som ikke tolererer sin egen arv av skjønnhet og edelhet (2007, s 1).⁶ Opera er sublim skjønnhet; Mozart, Händel og andre komponister er menneskehetens velgjørere. Regiteatrets urett mot disse komponistene er hjerteskjærende, og gjør publikum skadelidende ved at det nekter dem en uhindret opplevelse av en kunstform uten sidestykke (s 2). Men la oss se nærmere på hva det er Mac Donald reagerer på. Interessant nok bruker hun Calixto Bieitos oppsetning av *Bortførelsen fra Seraillet*, ved Komische Oper som utgangspunkt forestilling – en av de tre oppsetningene også David Levin har som utgangspunkt for sin *Unsettling Opera* (2007). Bieito har flyttet handlingen til et østeuropeisk bordell, og pasjaen er gjort om til en hallik. For å gi forestillingen en sterkere grad av realisme, eller aktualitet, hadde Bieito leid inn prostituerte fra Berlins gater. På et tidspunkt blir Constanze (den ledende sopranen) tvunget til å se på mens en av pasjaens tjenere voldtar en prostituert før han kutter henne til døde og serverer brystvortene hennes som trofé til Constanze. Mac Donald kaller denne episoden et talende eksempel på opportunistisk bokstavlighet, typisk for kulturelt uvitende og umusikalske, moderne regissører. Hendelsen finner sted under Constanzes arie ”Martern aller Arten” (tortur av alle slag), og Mac Donald presiserer at det musikalske uttrykker Constanzes edelhet, og at begrepet ’tortur’ er en retorisk figur, ikke en sceneanvisning. For å understreke dette trekker hun frem den påfølgende, spenstige arien sunget av Constanzes tjenestepike, som henfaller i den letteste farse, og som Mozart, i følge Mac Donald, har satt inn for å vise at intet usømmelig har skjedd med Constanze, eller noen som helst andre i operaen. Slik hun ser det har Bieito tatt tak i torturreferansen, og helt sett bort ifra dens musikalske og dramatiske kontekst, for å kunne forsvare sine egne pornografiske herjinger (s 2).

Andre kjennetegn Mac Donald presenterer på regiteatret, er hatet mot opplysningstidens verdier. Selv der komponisten har skrevet inn letthet og glede, finner disse regissørene en dyster undertekst, og positive følelser kan kun komme til syne under et sterkt lag av ironi (s 4). Mac Donald kritiserer også europeiske kritikere for å være estetiske analfabeter og like musikalsk følelsesløse som regissørene de fremmer. Eksempelet hun bruker er Lydia Steier fra nettressursen *Klassik in Berlin*, som roste Bieitos oppsetning av *Bortførelsen* for å skjære gjennom enhver følelsesmessig hinne som beskytter operaen mot brutaliteten til moderne fenomener som menneskesmugling og snuff-porno. I følge Mac Donald finnes ingen slik følelsesmessig hinne som beskytter Mozart mot snuff-porno, for det er slett ingen forbindelse mellom de to. Videre skriver hun at seriøse operagjengere ikke klager på transvestitter eller masturbering (også typiske kjennetegn for regiteatret) i og for seg, men at disse virkemidlene ikke har noe som helst å gjøre med verkenes lydbilder (s 5).

Jeg finner deler av Mac Donalds kritikk ganske problematisk. Hun lar skinne igjennom artikkelen et syn på opera som noe forhøyet og sublimt, som ikke har noe med sosiale fenomener og moderne setninger å gjøre. Det kan virke som om hun helst vil ha opera på en pidestall,

6 Sidetallene refererer til min utskrift, og det er mulig at sidetall vil forskyves i en annen utskrift. Nettutgaven av originalen (som er den jeg referer til) har ikke sidetall.

utilgjengelig for de tyskinspirerte regissørenes klissete labber (Mac Donald, 2007). Jeg kan gå langt i å være enig med henne i at mye umotivert og eksplisitt sex og vold ikke nødvendigvis er en god ting for noen operaoppsetning. Men etter min mening er ikke dette fordi Mozart, eller hvilken som helst annen komponist, er hevet over eksplisitt sex. Min generasjon er flasket opp på et Hollywood som omtrent ikke er i stand til å lage en eneste film uten minst en mer eller mindre umotivert sexscene. Splatter- og skrekkfilmer er stappfulle av til dels brutal vold, mens dataspill gir poeng for voldelig atferd, og eksplisitt pornografiske eller voldelige bilder er lett tilgjengelig på internett. Sex på operascenen er ikke sjokkerende for de nye generasjonene med operagjengere, det er i beste fall en litt sliten klisjé. I verste fall, og særlig hvis sexscenene er umotiverte og ute av stand til å stille, eller fremstille de store, eksistensielle spørsmål, blir det en klein opplevelse – en dårlig oppsetning. Verre enn det er det heller ikke.

Mac Donald mener regikunsten viser sin storhet når den finner et visuelt språk som kan formidle musikkens mening, og den verden den representerer. Hun trekker frem Stephen Wadsworth som en regissør med sans for historien, og refererer til Wadsworths sammenligner av operaverk og billedkunst, regissør og kurator: Bildet skal ikke males på nytt, men man må ta stilling til hvor det skal henges opp, hvordan det skal lyssettes, hvordan det best skal presenteres for publikum, og kanskje til og med kontekstualiseres med tanke på kunstnerens øvrige verk, eller andre skoler og trender. Regissøren har i følge Wadsworth, en kurators ansvar, og han mener det er mange oppsetninger der dette ansvaret ikke blir tatt (i Mac Donald, 2007, s 9).

Å sammenligne opera med billedkunst er etter min mening høyst problematisk. Også innen billedkunsten har man diskutert forskjellige kunstsyn, og det er fullt mulig å argumentere for at et bilde ikke blir kunst før en tilskuer ser det, og oppfatter det som kunst. Likevel har billedkunsten det aspektet som operaen mangler, nemlig materialiteten. Et maleri er ikke forgjengelig på samme måte som en opera. Bildet er kanskje unikt, og ville blitt borte hvis man skulle finne på å brenne det, men dersom det blir tatt godt vare på, kan det overleve oss mennesker. Opera er ikke materiell, den oppstår på en scene og forsvinner i samme øyeblikk. Visst har vi partitur og libretto, men som vi alt har sett er opera mer enn operateksten. Opera er ikke opera uten en scenisk realisering. Spørsmålet i operasammenheng er ikke *hvor* bildet skal henges opp, men *hvilket* bilde som skal henges opp. Hvilken versjon av operateksten skal brukes? Hvilke sceniske og musikalske konvensjoner skal følges? Hvilken historie skal fortelles? Å hevde at det kun finnes en riktig versjon av en opera, akkurat som det kun finnes en original Mona Lisa, er etter mitt skjønn en innsnevring av et operaverks potensial.

Mac Donald synes å savne en større respekt for historien, og mener regiteatret devaluerer den. Hun siterer regissøren Nicholas Payne, som mener at når man først tar seg bryet med å sette opp en opera som for eksempel Monteverdis *Poppeas kroning*, så den må den på en eller annen måte kunne tale til et publikum av i dag. Slik Mac Donald forstår dette er det et uttrykk for at man synes Monteverdis verk er musikalsk og dramatisk så begrensede, at de ikke er i stand til å tale

til oss på sine egne premisser. Dessuten mener hun publikum blir tatt for å ha så lite fantasi at de ikke er i stand til å finne mening i noe som ikke blir gitt dem inn med teskje (2007, s 7). Videre skriver Mac Donald at det å ta en opera ut av sin historiske kontekst, lukker et verdifullt vindu mot historien. De fleste operaer inneholder verdier om edelhet, dyd, herskere og undersotters plikter, så vel som foreldre og barns plikter. Disse verdiene kunne etter hennes mening ikke vært fjernere fra vår tid, og hvis vi ikke tar dem alvorlig blir operaenes plot uforståelige. Dessuten vil vi nekte oss selv en dypere forståelse av hva menneskers liv har vært før, sammenlignet med hva de er nå. For å illustrere hva hun mener bruker hun Mozart og Da Pontes *Don Giovanni*. Dersom denne operaen settes inn i en moderne kontekst der kravet om kyskhhet før ekteskapet er utenkelig, og der Zerlina, Donna Anna og Donna Elvira er aggressivt promiskuøse, blir Zerlinas desperasjon helt absurd idet hun roper for hjelp når Don Giovanni fører henne av scenen for å fullføre enda en erobring. Absurd blir også de adeliges svar: "Soccorriamo l'innocente" (La oss redde den uskyldige pike) (s 8).

Her er det etter min mening Mac Donalds tur til å undervurdere publikum. For det første kan jeg ikke tenke meg at noen i salen skulle være helt uten kunnskap om at synet på kyskhhet før ekteskapet var strengere på slutten av 1700-tallet, enn det er i mange land i dag. Dessuten er det slett ikke umulig at noen operagjengere har et lignende syn på kyskhhet den dag i dag. For det andre er dette et ypperlig eksempel på det David Levin kaller å destabilisere opera: Det vi hører forteller oss en ting, det vi ser forteller oss noe annet. ("Hennes munn sa nei, hennes øyne ja." Er ikke det voldtektsmannens credo?) Når vi som tilskuere blir konfrontert med et slikt paradoks, kan vi velge å ta det som en oppfordring til å gå inn i oss selv for nettopp å undersøke både historiske og nåtidige verdier. For Mac Donald er det tilsynelatende absurd at en promiskuøs jente, i et samfunn som ikke stiller krav til kyskhhet, skulle ha noen problemer med å bli forsøkt voldtatt på sin egen bryllupsdag. Spørsmålet er da om det sier mest om Mac Donalds holdninger til promiskuøse jenter, eller om hennes åpenhet for at operaoppsetninger også kan sette hennes nåtidige verdier på prøve.

I følge Mac Donald har regiteatret på noen tiår revet ned det som har tatt århundrer å bygge opp, nemlig enheten mellom musikk og dramatisk handling. Oppgjennom historien har både sangere, som så på opera som en mulighet til virtuos soloopptreden, og scenedesignere, som ville presse inn så mange spektakulære, om enn irrelevante, sceneskift som mulig, stått imot en slik enhet. I det 20. århundret har det riktig nok foregått en revolusjon i holdningen til musikk, der det har vokst frem en aktelse uten sidestykke for komponistens verk. Mac Donald trekker frem de splittede oppsetningene med musikere som søker det autentiske, mens regissørene tillater seg å se helt bort ifra partitur og libretto, som eksempler på hvordan regiteatret bryter ned dette arbeidet (Mac Donald, 2007, s 9). Mac Donald gir her til kjenne sin egen forrækt for historien. Det virker som om hun mener de riktige holdningene til musikk er et resultat av en lang prosess som er blitt fullbyrdet til perfeksjon i det 20. århundret, og at vi vet bedre i dag hvordan musikk skal behandles, enn man noen sinne har gjort før. Men som vi har sett tidligere

i denne oppgaven, er synet på komponistens autoritet, og det sterke ønsket om autentisitet, et moderne anliggende og et resultat av et moderne kunstsyn (Taruskin, 1995, s 60). Mac Donald trer etter min mening dette moderne kunstsynet nedover barokkoperaen, og begår dermed samme ”feil” som hun anklager regiteatret for å gjøre: hun setter tidligere tiders opera inn i en moderne kontekst, og lar dem ikke tale på egne premisser.

Når jeg nå har brukt nesten fem sider på å gå igjennom Mac Donalds kritikk, som jeg i utgangspunktet nok ikke syntes var veldig velfundert, er det fordi den er et godt eksempel på det Levin peker på i innledningen til *Unsettling Opera* (2007). Levin beklager seg over at kritikerne, ved å fokusere på skandalen overser oppsetningenes gode og dårlige sider. Han savner et vurderingsgrunnlag som ikke baserer seg på synet av naken hud eller ikke (s xvii). Regiteatret er ikke hevet over kritikk, kritikk er tvert imot nøkkelen til forbedring. Men for at kritikken skal være konstruktiv, bør kritikeren være åpen for fenomenet han kritiserer. Mac Donalds artikkel bærer et sterkere preg av moralsk harme enn av undersøkelser og utforskning. Dessuten har hun et ganske konservativt syn på hva opera er, og bør være. Ved å ikke være åpen for operaens uregjerlighet, fratar hun seg selv nyttige verktøy, eller vurderingsgrunnlaget Levin etterlyser, for å kunne bedømme en oppsetning i regiteatertradisjonen. På den annen side, dersom regiteatret vekker moralsk harme og motstand mot det sceniske uttrykket, i større grad en å vekke til refleksjon, og ny forståelse av den aktuelle operaen, motarbeider det sin egen betydning som en nyskapende og aktualiserende kraft innen operagenren.

En annen som ikke er særlig begeistret for tysk regiteater, er Den Norske Opera og Balletts avtroppende operasjef, Paul Curran. I Bjarne Riiser Gundersens intervju ”Liten mann store ord” i Morgenbladet, sier Curran at han hverken er en avantgarderegissør eller en tradisjonalist. Han ønsker ikke å gjøre ting slik de alltid er blitt gjort, fordi det ligger i kunstens vesen at den hele tiden forandrer seg. Samtidig har han ikke noe ønske om å sjokkere for sjokkets skyld, men mener publikum skal bli rørt, underholdt og provosert i en slags balanse (Gundersen, 2007). Curran tror på tydelig historiefortelling. Regissøren må gjerne ha sterke meninger om hva historien handler om, og hvordan den best kan fortelles, men den må ha en indre logikk. Operasjefen legger til at han ikke liker folk som er ute etter ”a pretty night out” (en koselig tur i operaen), og som ikke vil bli fornærmet. Disse glemmer den sprengkraften som ligger i historiene. Curran peker på at både Puccinis *La Bohème*, Mozarts *Figaros Bryllup* og Verdis *I Vespri Siciliani*, i sin tid ble forbudt, og han tviholder på det enkelte stykkets opprinnelige provokasjonskraft. Han ikke mye til overs for det tyske regiteatret, og er lei av å gå i teater i Tyskland og kjede seg. I følge Curran er regiteatrets regissører elskelige middelklassegutter som forsøker å sjokkere. Men det de viser kommer ikke i nærheten av det Curran selv har sett oppgjennom sin oppvekst i en slum på Glasgows østkant. Hvis folk ønsker å bli sjokkert, syns han heller de bør leie en film (Gundersen, 2007).

Musikkritiker Astrid Kvalbein er på sin side skeptisk til Currans syn på regiteatret. Hun sier til Gerd Elin Stava Sandve i ”Operastart med bismak” i Dagsavisen, at hun ønsker seg mer dristighet i det nye operahuset, og friere tankegang rundt operaens form. For henne er

skrekkvissjonen at de bare fortsetter å spille 1961-versjonen av *La Bohème*, som for øvrig var en av de siste forestillingene som ble spilt i det gamle Folketeatret. Kvalbein mener det er i det tyske regiteatret de virkelige nyskapningene skjer, og hun ser på Currans uttalelser mot denne tradisjonen, som et tegn på at det er lite dristighet å vente i hans periode som operasjef (Sandve, 2008).

Men er regiteatret egentlig så nyskapende? Professor i medievitenskap, Peter Larsen, skriver i ”Operastriden har blusset opp igjen” i Bergens Tidende, om kritikeren Claus Spahn, som i ukeavisen Die Zeit skrev at operaelskerens hat mot aktualiserende og provoserende regissører bare vokser. I følge Spahn er årsaken at det vanlige publikum består av bakstreverske eskapister som helst vil glemme de store samfunnsproblemene når de går i operaen. Disse bemerkningene utløste kritiske leserbrev, og motinnlegg fra regissøren Johanna Dombois og kritikeren Richard Klein, samt fra dirigenten Christian Thielemann (Larsen, 2006). Larsen peker på at debatten preges av svart-hvitt tenkning. Der Spahn mener det er et generelt nag til regiteatret blant publikum, mener Dombois og Klein at regiteatret har utspilt sin rolle. Spahn skriver, i følge Larsen, at de kloke operaregissørene og dramaturgene de siste 30 årene, har demonstrert at en presis tenkning åpner uante emosjonelle krefter i verkene, og revolusjonerer følelsene. Nettopp derfor mener Larsen at denne typen operaregi ikke har utspilt sin rolle (Larsen, 2006).

I følge Larsen er det likevel ikke til å komme unna at publikum møter regiteatret med en viss tretthet og mistro. Og han mener dette kan skyldes at den presise tenkningen har vært unntaket heller enn regelen de siste årene. Dessuten peker han på at de aktualiserende grepene som var nye og friske for 30 år siden, nå er blitt til en egen stil – til klisjeer. Larsen mener de fleste som i dag driver med aktualiserende oppsetninger, tilsynelatende har upresise forestillinger om både verkene de aktualiserer, og om hvilke innsikter aktualiseringene deres skal formidle. Resultatet blir, i følge Larsen, en strøm av dårlig tenkte oppsetninger, der komplekse musikkdramaer reduseres til enfoldige illustrasjoner av emner som tilfeldigvis er oppe i den offentlige debatten akkurat nå. I utgangspunktet var regiteatret et opplysningsprosjekt, som skulle hente historisk innsikt ut av verkene, og bruke dem til å kaste lys over dagens historiske situasjon. I dag har de aktualiserende regigrepene en tendens til å nøytralisere verkene, ved å gjøre dem tidløse. Personene i de gamle operaene lever i en verden som ligner vår, de tenker og føler som oss. Dagens regiteater forteller oss at det er intet nytt under solen – et poeng som etter Larsens mening hverken gjør oss klokere på oss selv eller på operaene (Larsen, 2006).

Det kan ikke herske noen tvil om at regiteatret har rasket operaen ut av plysjen. Spørsmålet er heller: Hvis utviklingen ikke har gått langt nok, hvis vi fortsatt er tilbøyelige til å foretrekke Operaens 1961-versjon av *La Bohème*, slik Kvalbein frykter, er regiteatret alene egnet til få oss videre? Som både Mac Donald og Larsen er inne på, har regiteatret en rekke ”varemerker” som har endt opp som klisjeer. Jeg tenker da særlig på den utstrakte bruken av provokasjon i form av sex og vold, men også på fremstillingen av en undertekst, som tidvis kan synes umotivert og i konflikt med det øvrige uttrykket.

Det kan være nyttig å spørre seg om regiteatret er i ferd med å bli like konvensjonalisert som operaen var da Boulez på slutten av 60-tallet foreslo å sprengte operahusene. Hvis dette er tilfellet (og som Curran sa ligger det jo i kunstens vesen å forandre seg, utvikling er naturlig (Gundersen, 2007)), og hvis Larsen (2006) har rett i at presis tenkning er en mangleware, graver regiteatret, etter min mening, sin egen grav. Nye, kloke og innovative regissører og dramaturger, vil vite å sprengte de nye konvensjonene, og de vil innføre nye regigrep, nye syn på opera, som med tiden vil sette seg, og danne nye konvensjoner. Om 30 år vil de nye regissørene kanskje bli beskyldt for å være avleggs, og fremtidens "Boulezer" vil be om nye eksplosjoner. Operagenren har eksistert i over fire århundrer, og den har sett flere store omveltninger. Skal den leve i fire århundrer til kan vi ikke forvente at den skal fryse uttrykket sitt i "Vesten anno 2011".

Nyhistorismen og historien som forståelsesramme

Catherine Gallagher og Stephen Greenblatt, som regnes for å være blant opphavsmennene bak nyhistorismen, gav i 2000 ut boken *Practicing New Historicism*. Utgangspunktet for utgivelsen var forfatterne erkjennelse av (og overraskelse over) at nyhistorismen var blitt et akademisk felt. "How could something that didn't really exist, that was only a few words gesturing towards a new interpretive practice, have become a field?" (Gallagher og Greenblatt, 2001, s 1) Boken er en presentasjon av nyhistorismen slik de ser den, altså en retning innen litteratur- og kulturstudier, uten noen uttalte teoretiske erklæringer, som i stor grad motsetter seg systematisering (s 1). For dem startet det (på 80-tallet) som en reaksjon mot nykritikken og en destabilisering av normer og etablerte fremgangsmåter. Begrepet nyhistorisme er blitt brukt om flere svært forskjellige kritiske metoder, og det er i følge forfatterne ikke snakk om noen enhetlig "skole". Det dreier seg altså om en tilnærming til litteratur, som tar inn over seg det studerte objektets historiske kontekst, i motsetning til nykritikkens forståelse av litterære verk som autonome, uavhengige objekter (s 2).

Nyhistorismen er inspirert av blant annet historie og sosiologi, og dreier seg vel så ofte om å studere kulturer som å studere litteratur. Blant annet ser de på hele kulturer som tekst. Dette åpner for at leseren i ettertid kan finne mening som tekstenes forfattere ikke var klar over, fordi de ikke hadde samme distanse til seg selv og sin tid (Gallagher og Greenblatt, 2001, s 8). Dessuten utvider det tilgangen til tekster som kan leses og tolkes; det er ikke lenger bare tekster fra det litterære kanon som er interessante å studere. Tekster som tidligere har vært regnet som litterært mindreverdige, og som derfor ikke har fått plass i kanon, og tekster som ikke regnes for å være litterære i det hele tatt (altså tekster uten estetiske ambisjoner), har blitt tatt frem i lyset (s 9). Ved å analysere et større kulturelt felt, settes de kanoniske verkene i sammenheng med disse "mindreverdige" eller ikke-litterære tekstene. I disse møtene kan man oppdage skjulte forbindelser mellom høyverdige kulturelle tekster, tilsynelatende hevet over sine omgivelser, og tekster som i aller høyeste grad er av og for sin tid, for eksempel politiske dokumenter.

Dessuten kan de klassiske kunstverkene forrang svekkes i forhold til konkurrerende tekstlige spor fra fortiden, i tillegg til at man kan belyse prosessen som gjorde at de fikk denne forrang i utgangspunktet (s 10). Historisk sett har visse verk stått i forgrunnen, nyhistorismen går, i følge Gallagher og Greenblatt, ut på å se nærmere på bakgrunnen, ved å analysere kulturen disse verkene oppstod i (s 16).

Bjarne Riiser Gundersens intervju med Rinaldo Alessandrini i Morgenbladet i forbindelse med Operaens oppsetning av Monteverdis *L'Orfeo*, fikk meg til å tenke på den likheten som finnes mellom nyhistorismens tilnærmingen til litteratur, og tidligmusikkbevegelsens tilnærming til musikk. For Alessandrini "... er det tvingende nødvendig å studere omstendighetene rundt et verks tilblivelse; bare slik kan man nærme seg musikkens mening og vite hvor grensene for den personlige fortolkningen går." (Gundersen, 2008). Man skal i følge Alessandrini altså gjøre historiske undersøkelser for å vite hva som er tillatt, og hva som ikke er tillatt i musikken. Innenfor disse rammene kan utøveren utvikle sitt eget musikalske språk, og hente det beste ut av musikken. Som eksempler på hva slike undersøkelser har å si for en fremføring av *L'Orfeo*, trekker Alessandrini frem resitativene – partiene med "talesang" mellom ariene. Monteverdi bruker forskjellige nyanserte resitativstiler, med konkrete musikalske instruksjoner til hvordan de skal utføres, og Alessandrini mener disse ofte er blitt spilt og sunget med for moderne regler, for fritt. Slik jeg forstår ham har dette gått ut over det komplekse samspillet mellom tekst og musikk, og det er nettopp i dette samspillet Alessandrini mener *L'Orfeos* følelsesmessige gevinst ligger (Gundersen, 2008).

Gundersen trekker frem den alminnelige ideen om at de som i overgangen fra det 16. til det 17. århundret innførte operagenren, ønsket å bringe de gamle grekernes tragedier (som de mente var blitt sunget i sin helhet) til live igjen. Alessandrini mener dette er feil, og at antikken fungerte som en ideologisk unnskyldning og et påskudd for å innføre en ny genre. Videre sier han at Orfeusmytens popularitet rundt 1600-tallet hadde med mote å gjøre, og ikke med representasjonen av musikkens og kjærlighetens kraft. "Når hoffet i Mantua bestilte en versjon [av fortellingen om Orfeus] fra Monteverdi, tror jeg man ville vise at man kunne lage en bedre forestilling enn den forrige i Firenze." (Alessandrini i Gundersen, 2008) Alessandrini påpeker også at vi ikke har mulighet til å gjenskape den effekten de nye operaene hadde da de først ble fremført. I dag blir vi ikke lenger overrasket av å høre én stemme synge alene, men den gangen var det revolusjonerende, for det brøt fullstendig med renessansens polyfoni (Gundersen, 2008). Dette er historiske aspekter som kan ha noe å si for vår forståelse av Monteverdis *L'Orfeo*, og hvis ikke vi, eller utøvere som Alessandrini, setter oss ned og undersøker historien, så går slike aspekter oss hus forbi.

På samme måte som nyhistorikerne studerer en teksts kontekst, så har tidligmusikerne løftet blikket fra partituret for å få en større forståelse av dette. De ser på alt fra lærebøker i sang og traktering av forskjellige instrumenter, og oppsetningsmanualer, til dagbøker der folk beskriver konsert- eller operaopplevelser de har hatt. De restaurerer og rekonstruerer gamle

instrumenter for å høre hvordan de klinger. Og alt dette lærer dem mer om hvordan musikken skal fremføres og ikke minst forstås. Likheten mellom nyhistorikernes og tidligmusikernes arbeid kan på en god måte belyses med Alessandrini's uttalelser om forskjellen på tradisjon og historisk sammenheng. Tradisjon, som ifølge Alessandrini er "... siste tilfluktssted for ikke-dyktige musikere" (i Gundersen, 2008), handler om hvordan ting er blitt gjort før, historisk sammenheng handler om musikkens – eller tekstens, forutsetninger (Gundersen, 2008).

Både nyhistorismen og tidligmusikkbevegelsen velger å ta et oppgjør med tradisjonen: for Gallagher og Greenblatt begynte jo nyhistorismen nettopp som "... an unsettling of established norms and procedures" (Gallagher og Greenblatt, 2001, s 2). De så, slik jeg ser det, bort ifra den etablerte nykritiske måten å forstå det litterære kanon på, og søkte ny forståelse i verkenes historiske kontekst. Wikshåland skriver at oppføringspraktikernes fortropp på 50-tallet, med blant andre Nikolaus Harnoncourt og Gustav Leonhardt i spissen, egentlig var ute etter et estetisk brudd med barokkfortolkningens mainstream. De gikk tilbake til fortiden for å utvikle et nytt og annerledes uttrykk, og de endte selv opp med å skape en tradisjon. Som reaksjon mot denne "oppføringspraktiske" tradisjonen vendte man seg mot den individuelle tilnærmingen. Og det er nettopp den individuelle tilnærmingen Taruskin etterlyser når han skriver at det er bedre å gjenskape enn å rekonstruere oppføringstradisjonen (Wikshåland, 2009, s 74; Taruskin, 1995, s 57).

Nyhistorisme og historisk informert oppføringspraksis er altså to lignende trender innen forskjellige felt. De er gode verktøy for å bryte ut av foreldede konvensjoner samtidig som de stadig har historien som forståelsesramme. Vi kan tenke oss at en operaregissør som skal til å sette opp for eksempel Monteverdis *L'Orfeo*, ville hatt god nytte av å gjøre en nyhistorisk lesing av operaen på forhånd. Resultatet av en slik lesning kunne blitt en historisk informert oppsetning som innrømmer hva den er, nemlig en realisering av en opera fra barokken, som samtidig er nyvinnende og ukonvensjonell. Kan nyhistorismen redde operagenren fra å drukne i sin egen plynj, og i tillegg styre den unna historieløsheten? Så enkelt er det ikke, for det er jo ikke gitt at alle syns historieløshet er en synd. I det øyeblikk man mener at tekst er en ikke-preskriptiv stimulus til det frie spill av teatral fantasi, er det ingenting som tilsier at man må se det som nødvendig å ha historien som forståelsesramme. Og her er vi vel ved sakens kjerne: De "splittede" oppsetningene er resultater av at regissør og dirigent nettopp har forskjellige syn på historien som forståelsesramme. Så gjenstår det å se om vi kan si at det ene synet er riktigere, eller bedre enn det andre.

DEL 3

Foreløpig oppsummering

Hittil har vi sett at både de visuelle og de innholdsmessige aspektene ved en operaoppsetning kan være historisk informerte. Men for at innholdet, gjennom en historisk informert tilnærming, skal kunne gjøres aktuelt og tilgjengelig for dagens publikum, trengs det en bevisst lesning, utført av en kreativ, og ikke bare organisatorisk regissør. Dersom en slik lesning av operateksten tar høyde for nyhistorismens prinsipper om at den kulturelle og historiske konteksten operaen ble til i er vesentlig for å forstå teksten, vil den ha sterke likheter med tidligmusikernes arbeid med historisk informert oppføringspraksis. Den største forskjellen på regissørens og dirigentens tilnærming vil da være at dirigenten vil følge tidlige tiders musikalske konvensjoner, mens en regissør kanskje vil velge å "oversette" lesningen sin til et mer moderne sceneuttrykk.

For at vi skal kunne forstå poenget med en lesning i det hele tatt, må vi som David Levin, velge å se på opera som tekst som fordrer stadig nye lesninger (Levin, 2007, s 3). Riktig nok har vi også sett at det ikke er noen universell konsensus i synet på hva tekst er, og om hvordan vi skal forholde oss til den (Savage, 2001, s 404). En operatekst kan forstås som en nedtegnelse av en hendelse som fortjener gjentakelse. Det er da viktig å ha in mente at en identisk gjentakelse ikke er mulig, slik aktører innen tidligmusikkbevegelsen har innsett at det ikke er mulig å gjenskape tidligere tiders klingende bilde av fortidens musikk. Selv om fortidens sceniske konvensjoner følges til punkt og prikke, er det ikke til å komme unna at dagens publikum, enten de vet det eller ikke, vil foreta en nylesning, og danne seg nye meninger i møtet med en oppsetning.

Dersom vi velger å se på en tekst som et sett med instruksjoner for å uttrykke en kunstnerisk intensjon, er det nyttig å være bevisst på at man like gjerne kan tillegge teksten slike intensjoner ut fra ens egen oppfatning av hva disse intensjonene burde være. Dessuten kan det hende måten disse intensjonene best formidles på i dag er forskjellig fra hvordan de ble formidlet den gangen operaen var ny. Hvis vi derimot ser på tekst som en ikke-preskriptiv stimulus til det frie spill av teatral fantasi, bør vi vurdere om det i det hele tatt er mulig for en tekst å være ikke-preskriptiv. Tekster har som regel visse implisitte "instruksjoner"; den kan være fra en bestemt tid, for eksempel fra barokken, eller den kan handle om noe bestemt, for eksempel om Orfeusmyten. Om ikke annet så vil, etter min mening, leserens mer eller mindre bevisste oppfatning av barokken og Orfeusmyten legge føringer for hvordan han forstår det han leser, enten det er en skriftlig tekst eller en forestillingstekst.

Å forstå opera som tekst avviker fra en mer konvensjonell forståelse av opera som verk, og videre at operaen, i kraft av å være et verk, er autonom og uforanderlig. Som Hov (2010) skriver, er forskjellig forståelse av verkets status underliggende for en konflikt mellom teater og musikk i oppsetningssammenheng (s 27). Dette er, i følge Hov, en teoretisk og fagspesifikk konflikt, men den er også i høyeste grad relevant for publikum, for: "Hvis publikum, anmelderne inkludert, holder fast i ideen om et 'opprinnelig verk', vil de sikkert ofte føle at dette sviktes og ødelegges på det mest barbariske." (Hov, 2010, s 27) De fleste av oss har nemlig en rekke forestillinger

om, og forventninger til et slikt ”opprinnelig verk”. Hvis vi derimot er åpne for at operaen er en tekst som vi, altså hver enkelt tilskuer, skal gjøre en aktiv lesning av, er vi bedre rustet til å møte de overraskende og ukonvensjonelle regigrepene, og eventuelle selvmotsigelser i oppsetningen. For det er mange mulige motsetninger i en moderne oppsetning av en barokkopera: det moderne kan være i opposisjon til det historiske, teatret i konflikt med musikken, og realiseringen svarer kanskje ikke til tilskuernes forventninger. Her er det dialogismen (ved å kjenne igjen og fortolke de punktene som ikke passer inn i appellstrukturen) kommer inn i bildet som et mulig verktøy. Det er nettopp ved å gå inn i motsetningene at vi realiserer en subjektiv fortolkning med utgangspunkt i dialogismens prinsipper.

Ved å slippe tak i ideen om et ”opprinnelig verk” vil vi også åpne for at en opera kan være aktuell for oss i dag i kraft av å være relatert til vårt ”her og nå”. Peter Larsen mener, som vi har sett, at dette kan skje når en regissør søker historisk innsikt i en opera, og bruker den innsikten til å belyse fenomener i vår samtid (Larsen, 2006, se oppgavens s 61). Her er det interessant å legge merke til at en opera, i følge Larsen, aktualiseres når dens historiske aspekter relateres til nåtiden.¹

Alessandrini, Alden, Savall og Deflo

Rinaldo Alessandrini er født i Roma i 1960, og blir i forbindelse med en konsert med Operaorkesteret, omtalt slik på Operaens hjemmeside:

Han er en kjær dirigent både for publikum, sangere og musikere etter at han i en periode var 1. gjestedirigent hos oss. Det var han som dirigerte den siste operaproduksjonen på Folketeatrets scene i november 2007, Stefan Herheims store suksess Julius Cæsar, og vi tok ham like godt med på laget over til Bjørvika på Åpningsgallaen. Senest høsten 2010 dirigerte han kor, orkester og solister i Handels Messias i Oslo og Trondheim, og han ledet også Operaorkestret på en flott CD med Mozart-ouverturer. Alessandrini er i utgangspunktet en Mozart- og barokkspesialist... (<http://www.operaen.no/Default.aspx?ID=28555&M=eCom_Catalog&PID=&ProductID=PROD662> [12.07.2011])

Det er Alessandrini som dirigerte *L'Orfeo* da den ble satt opp på Den Norske Opera og Ballett i 2008.

Christopher Alden (f. 1949) er en amerikansk operaregissør som gjerne regnes som en aktør innen regiteatertrenden. På hjemmesiden hans kan vi lese: ”For the past three decades, Christopher Alden has been busy producing opera around the globe, consistently committed to keeping the art form challenging and vital.” (<<http://homepage.mac.com/petermcclintock/ChristopherAlden/Biography.htm>> [12.07.2011]) Den oppsetningen av *L'Orfeo* som ble presentert i Oslo i 2008, ble i 2007 satt opp ved både Opera North i Leeds, og Glimmerglassfestivalen i staten New York.

¹ Her dreier det seg ikke nødvendigvis om barokkoperaer, men alle operaer fra en annen tid en vår egen. Problemstillingen vil være annerledes (man kanskje ikke irrelevant) i forbindelse med en samtidsopera.

Jordi Savall (f. 1941) er et virkelig stort navn innen fremføring og ikke minst formidling av tidligmusikk. På hjemmesiden til hans eget plateselskap Alia Vox kan vi lese følgende:

Jordi Savall est l'une des personnalités musicales les plus polyvalentes de sa génération. Concertiste, pédagogue, chercheur et créateur de nouveaux projets musicaux et culturels, il se situe parmi les acteurs essentiels de l'actuelle revalorisation de la musique historique. Sa participation fondamentale au film d'Alain Corneau *Tous les Matins du Monde* (César de la meilleure bande son), son intense activité de concerts (environ 140 par an), sa discographie (6 enregistrements par an) avec récemment la création d'*Alia Vox* – son propre label d'édition – nous prouvent que la musique ancienne n'est en rien élitiste et qu'elle peut intéresser, dans le monde entier, un public chaque fois plus jeune et plus nombreux. (<<http://www.alia-vox.com/>> [12.07.2011])

Han omtales altså som et multitalent, og en viktig aktør i arbeidet med å revaluere tidligmusikken. Han viser oss at tidligmusikken ikke er et elitistisk fenomen, men en genre som kan nå et stadig større, og stadig yngre publikum, overalt i verden. I henholdsvis 1987 og 1989 startet han vokalensemblen La Capella Reial de Catalunya, og orkesteret Le Concert des Nations. Begge ensemblene konsentrerer seg om tidligmusikk, og de er begge med i *L'Orfeo*-oppsetningen fra Gran Teatre del Liceu, Barcelona, i 2002.

Gilbert Deflo (f. 1944) er en belgisk operaregissør som gikk i lære hos den italienske regissøren Giorgio Strehler (1921–1997). I forbindelse med sin oppsetning av Verdis *Il Trovatore* ved Teatro Campoamor i den nordspanske byen Oviedo i 2010, ble han intervjuet av Alexia Martín i lokalavisen La Voz de Asturias. (Martín, 2010). Deflo sier han hverken har noe ønske om å rekonstruere operaen slik den var på Verdis tid, eller om aktualisere den som om den var fra våre dager. På spørsmål om han mener det sceniske er viktigere enn musikken eller omvendt, svarer han at det skal være en helhetlig harmoni, der hverken scenekunsten dreper musikken eller omvendt. Videre sier han at regissørens oppgave er å tjene det virkelige geniet, som i dette tilfellet er Verdi (Martín, 2010).

Monteverdis *L'Orfeo* - To forskjellige realiseringer

Når jeg nå skal gå inn å se på hvordan de to utvalgte oppsetningene av Monteverdis *L'Orfeo* kan illustrere og forklare det jeg hittil har kommet frem til, er det disse punktene jeg vil legge mest vekt på:

- 1 – Hvilke tekstforståelser er det som kommer til syne i oppsetningene, og hvordan kan vi kjenne dem igjen?
- 2 – I hvor stor grad, og på hvilken måte er oppsetningene historisk informerte?
- 3 – På hvilken måte er oppsetningene aktuelle, og på hvilken måte er de konvensjonelle? Rivaliserer musikk og teater, og i så fall, hvordan kan vi se at de gjør det?

4 – Hvordan kan jeg som medsammensvoren tilskuer, og altså ikke som offer (Jf Deshoulières syn, se oppgavens s 49) ha nytte av dialogismen?

Presentasjon av oppsetningene

Det er baryton Furio Zanasi som synger Orfeus i begge oppsetningene. I Oslo var det ellers blant andre Isa Gericke som Euridice, Anna Simboli som La Musica, Marianne Beate Kielland som Messaggera og Proserpina, Njål Sparbo som Caronte og Johannes Weisser som Plutone. I Barcelona medvirket Arianna Savall som Euridice, Montserrat Figueras som La Musica, Sara Mingardo som Messaggera, Antonio Abete som Caronte, Adriana Fernández som Proserpina og Daniele Carnovich som Plutone.

I Alden og Alessandrinis oppsetning begynner den kjente innledende toccataen i mørket, før teppet går opp for en scene som har svært lite med de trakiske sletter å gjøre (se illustrasjon nr. 1). Det vi ser er et gult/gyllent rom, der vegger, tak og gulv er dekket med vakre finérplater i et skrårutemønster.² Bakveggen skrår fremover mot publikums venstre, taket skrår ned mot bakveggen, og på høyre side er det fem høye nisjer, eller vinduer i veggen (Disse er for øvrig scenens eneste inn-/utganger). Takets utforming kan gi assosiasjoner til takbjelker, og sammen med den skrånende bakveggen, og de store vinduene, minner det om en stor takleilighet. Rundt i rommet er det spredt forskjellige lenestoler og sofaer. Vi blir i dette rommet gjennom hele operaen, det eneste som forandrer seg er lyssettingen og møblenes plassering.

I de to første aktene er lyset varmt, nesten hjemmekoselig, og det kommer innenfra, utenfor er det mørkt. I tredje akt, som i følge librettoen foregår ved bredden av elven Styx, kommer lyset utenfra, gjennom de fem nisjene, dette gir en fin ”negativ-effekt”, en kontrast til de foregående aktene. Alle møblene, bortsett fra en stol, er satt inntil bakveggen, dette gir rommet et øde uttrykk. I fjerde akt, Hades i følge librettoen, er det lysere, men lyset er grelt, uvennlig. I femte og siste akt blir det mørkere igjen, mer depressivt. Men mørket er ikke like illevarslende som i den tredje akten, det minner heller om en bar etter stengetid, når festen er over og alle har gått hjem.

Kostymene er varierte, en nymfe og en gjeter, som ellers går i moderne klær, har pipekraver rundt halsen.³ Proserpina (som også er Messaggera) og Plutone, er kledd etter adelig renessansemote. Orfeo er kledd i en mer moderne, ”rockestil”, men han har samtidig en jakke med et visst historisk preg i form av renessanselignende puffermer. Ellers går de fleste mennene i moderne dresser. Euridice har en moderne, lang selskapskjole, men interessant nok er den av typen som på engelsk gjerne kalles ”goddess dress” fordi de er inspirert av antikkens kvinnedrakter. La Musicas kostyme er en spennende crossover, hun går i en knæsj lilla drakt i tydelig barokkstil, med et skjørt drapert over brede paniers (krinoliner), og alt dette over tights i samme farge

2 Oppsetningens scenograf var Paul Steinberg.

3 Kostymeansvarlig var Doey Luethi.

og høyhælte sandaler. På hodet har hun en fjærpynt som minner om noe fra et burlesque-show. Rent scenisk skjer det veldig lite i de to første aktene. Orfeus og Euridice våkner i rommet før resten av ensemblen, som også fungerer som koret, inn i rommet gjennom vinduene/nisjene.

Deretter forflytter sangerne seg tilsynelatende litt på måfå rundt i rommet, eller ligger henslengt i stolene og sofaene, eller til og med på gulvet. I andre akt blir møblene samlet i en klynge. En del av mennene blir igjen på scenen sammen med Orfeus, mens de andre forsvinner ut gjennom vinduene. Mennene som er blitt igjen på scenen flytter seg nå rundt i møbelklyngen, mens de gradvis kler av seg (se illustrasjon nr. 2). Det kan virke som om de driver med en blanding av stolleken og klespoker, og det hersker en viss ertende vennskapelighet mellom dem. Når budbringeren opplyser om Euridices bortgang, ser vi ikke noen særlig reaksjon hos andre enn Orfeus, som blir sittende som forstenet i en lenestol, før han legger seg ned helt fremst på scenen. Men etter hvert kryper det inn en slags uvennlighet i stemningen, og på slutten av akten kan vi se antydninger til fiendtlighet mellom rollefigurene.

I overgangen mellom andre og tredje akt, blir den ”avdøde” Euridice tapet fast til bakveggen av Caronte. Teppet går igjen rett etter at Caronte har dratt frem taperullen, og i mørket som følger blir stillheten kun brutt av den skarpe lyden av tape som dras av rullen. Når teppet går opp igjen er alle møblene som nevnt blitt satt inntil bakveggen, og lyset gjør rommet til et nytt sted, et sted som gir assosiasjoner til et venterom. Caronte spenner nå en tape tvers over scenen; Hades på den ene siden, de levendes verden på den andre. Det er nå Orfeus må synge Caronte i søvn for å komme over ”Styx”. I det Orfeus oppdager at Caronte har sovnet, bryter han tapen som en atlet bryter en målsnor, og penger daler ned som konfetti.

I fjerde akt taler Proserpina Orfeus’ sak for Plutone, som lar Orfeus få ta Euridice tilbake, så fremt han ikke snur seg for å se på henne underveis. Euridice forblir tapet til veggen. Det er først etter at Orfeus har sett på henne, og han vet at alt håp er ute, at han river henne løs fra tapen. I siste akt kollapser Orfeus i en stol, mens ensemblen forlater rommet og blir stående i vinduene. Euridice legger seg i en sofa og La Musica ligger kollapse på gulvet. Apollon viser seg å være en eldre herre som har vært til stede hele tiden, og som har tatt operaen opp på bånd (se illustrasjon nr 3). Mens han holder frem båndet synger han om muligheten til det evige liv, før han slutter seg til ensemblen i vinduene, og lar Orfeus bli sittende igjen i stolen.

Deflo og Savalls oppsetning er visuelt sett meget annerledes.⁴ Under den innledende toccataen ser vi en slags prosceniumsbue av skyer, og på sidene, klipper og trær. I stedet for teppe, er det rader med speilpaneler (se illustrasjon nr. 5), som reflekterer salen. Speilene heves, og La Musica kommer til syne, foran et bakteppe med et emblem og teksten ”L’Orfeo – Favola in Musica”, som et tittelblad. Bakteppet går opp, og vi ser et tempel i det fjerne, omkranset av flere trær. Scenegulvet består av klart definerte bord. Scenen er den samme i andre akt. I tredje akt, har scenen et huleaktig preg, som innsiden av et mørkeblått fjell. Røykmaskiner er i flittig bruk,

og elven Styx får et passe spøkelsesaktig skinn. I begynnelsen av fjerde akt sitter Proserpina og Plutone hevet over scenen, som om de sitter på en berghylle, eller er det kanskje forstenet røyk fra underverdenens kjerne? Femte akt er tilbake på de trakiske sletter, men denne gangen

er landskapet blast og goldt, før Apollon i solvognen kommer ned på en gyllen sky.

Kostymene er langt mer tradisjonelle enn i Alden og Alessandrinis oppsetning. La Musica har på seg en tydelig barokkinspirert kjole, ellers har alle de andre på seg ”antikke” drakter. Fargene er gjennomtenkte og matcher scenografien. Orfeus er kledd i lidenskapelig rødt, Euridice i uskyldig lyserosa, la Messaggers drakt er i en mørk og kald blåfarge. Caronte, Proserpina og Plutone er kledd i sort. Caronte bærer for øvrig en maske som er inspirert av de greske tragediemaskene. Apollons drakt er orange, med en gyllen brystplate. I de to første aktene har koret og danserne, som forestiller gjeterne og nymfer, lignende drakter i duse naturfarger. I tredje og fjerde akt, i underverdenen, har de heldekkende, mørke kapper, med slør foran ansiktene, og med et lys som en liten flamme på hodet. På slutten av siste akt, er koret tilbake som gjeterne og nymfer.

Den sceniske handlingen ligger tett opp til librettoen. Det vil si at det ikke foregår så mye på scenen i denne oppsetningen heller, men til forskjell fra Alden har Deflo tatt med dansere som lever opp scenebildet (se illustrasjon nr. 6). Etter at Messaggera har overbrakt sitt budskap, ser vi Orfeus og Speranza (Håpet) gå sammen i mørket, før hun forlater ham ved bredden av Styx. Caronte kommer nå til syne der han står i den mørke båten sin (se illustrasjon nr. 7). Orfeus synger ham i søvn, går om bord i båten og glir sakte ut av scenen. Etter at han har fått Plutones tillatelse til å ta med seg Euridice tilbake til de levendes verden blir sistnevnte fulgt inn på scenen. Hun er kledd i hvitt, og som kornedlemmene bærer hun et slør for ansiktet og en flamme på hodet. I siste akt kommer altså Apollon ned fra himmelen i sin solvogn trukket av tre hester (se illustrasjon nr. 8). Sammen stiger Apollon og Orfeus opp til himmelen og det evige liv.



nr. 1

nr. 2



nr. 3

nr. 4



nr. 5



nr. 6



nr. 7



nr. 8



Tekstsyn

Før vi ser etter hvilke tekstsyn som uttrykkes i oppsetningene (se oppgavens s 28), er det et viktig poeng vi må ta med oss fra Savage: I praksis er det ikke nødvendigvis klare grenser mellom de tre tekstsynene han skisserer, og han presiserer at regissørene godt kan plukke litt fra de forskjellige, og blande dem i en og samme produksjon (Savage, 2001, s 404). Å lage skarpe skiller mellom de tre er altså en konstruksjon som ikke alltid samsvarer med virkeligheten, men det er et godt verktøy i møtet med en oppsetning.

La oss begynne med Deflo og Savalls oppsetning fra 2002. Deflo har hele veien gitt operateksten en fremtredende plass. Ordene som synges, handlingene som utføres, scenografien og kostymene samsvarer alle med hverandre. I første akt befinner i oss i et pastoralt landskap, og når koret synger og ber nymfene forlate fjell og kilder for å danse her i disse enger (*Lasciate i monti, lasciate i fonti, ninfe vezzos'e liete, e in questi prati ai balli usati, vago il bel piè rendete.*⁵), så kommer det dansere inn på scenen. Samtidig er det ingen scenisk rekonstruksjon vi ser. Kostymene gjenspeiler for eksempel en moderne forestilling om hvordan antikkens gjetere og guder gikk kledd, og ser ikke nødvendigvis ut slik de gjorde på Monteverdi og Striggios tid. Det er nærliggende å tenke at Deflo har ønsket å realisere tekstens intensjoner, og han gjør det på en måte som er tilpasset vår tid, og et moderne publikum.

I Alden og Alessandrinis oppsetning er det derimot ikke alltid noen opplagt sammenheng mellom det som synges, og det som spilles ut på scenen. Her er ingen enger, ingen gjetere eller nymfer, men i stedet en moderne takleilighet med en underlig ansamling festkledde mennesker. Men det er ikke bare det visuelle som ikke henger sammen med operateksten, vi får inntrykk av et det er en annen historie som fortelles enn den vi forventer oss ut fra det vi hører og fra den myten de fleste av oss kjenner. For hvem er disse menneskene hvis de ikke er gjetere og nymfer? Hvorfor er Proserpina og Plutone kledd som om de kunne vær hertugen og hertuginnen av Mantova (Monteverdis arbeidsgivere)? Og hvorfor ser Orfeus ut til å være mest opptatt av pengene som daler ned i underverdenen, og ikke like opptatt av Euridice lenger?

Disse spørsmålene får oss til å forstå at Alden forholder seg fritt til teksten, han ser altså ikke på den som et sett med instruksjoner som skal realiseres på en bestemt måte. Men samtidig ser han på ingen måte bort fra teksten, i hvert fall ikke hele tiden. Han fremhever sider ved teksten som vi vanligvis ikke forholder oss så bevisst til. La meg ta et eksempel: Vi er i tredje akt og Orfeus skal til å synge for Caronte (som for øvrig sitter i en stol og leser avisen) for å komme over Styx eller, i dette tilfellet, over tapen. Dette er nok operaens høydepunkt, både dramatisk og musikalsk, arien er vidunderlig vakker, teknisk vanskelig, og utføres med bravur av Zanasi. Men det starter med at La Musica setter et notestativ foran ham, det er altså hun som får ham til

5 Librettoen kan leses både på italiensk og på engelsk her: <http://www.naxos.com/education/opera_libretti.asp?pn=&char=all&composer=monteverdi&opera=Orfeo&libretto_file=English/00_Synopsis.htm>

å synge. Og der står han, rett opp og ned og synger som om det var en konsert. Etter en stund setter han riktig nok notestativet tilsiden, og plukker opp en krone av blomster som han setter på hodet (se illustrasjon nr. 4). Jeg får en umiddelbar assosiasjon til Dionysos. Fra de apollinske, ordnede, nedskrevne og kontrollerte notene på notestativet, så hengir han seg nå til den dionysiske improvisasjonen. Han er sønn av Apollon, men han kan saktens rive seg løs og hengi seg til den ekstatiske sangen, la seg flyte på sangens vinger. Fergemannen er ikke helt uberørt av musikken, men det er ikke nok til å overbevise ham. Orfeus bryter nå ut i sinne, og kaster fra seg både notestativet og kronen, han er nå kun et menneske som synger ut sin desperasjon, og det er nå Caronte sovner. Det er altså *mannen* Orfeus som vinner over underverdenens vokter; ikke kunstneren, ikke halvguden, men mennesket. Dette forsterkes av korets sang, hvor teksten lyder noe i retning av: Ingen av mannens bedrifter blir foretatt forgjeves, og selv ikke naturen kan forsvare seg mot ham. Han har pløyd opp den ujevne marken, sådd frøene av sitt arbeid og høstet derav. For at minnet om hans ære skal leve, taler Berømmelsen om han som behersket havet med skjøre farkoster, og som hånte sønnavinden og nordavindens sinne.⁶

Et annet eksempel er de nevnte pengene som daler ned fra taket idet Orfeus bryter tapen. Hva gjør de der, og når ble Orfeus så opptatt av penger? La oss se på hva Apollon synger når han kommer for å hente sin sønn: For mye gledet du deg over din lykke, for mye sørger du nå over din bitre skjebne. Har du fortsatt ikke lært at intet som gleder her nede kan vare?⁷ Det er mulig Alden vil fortelle oss at det Orfeus har gledet seg for mye over her nede, like gjerne kan være penger, eller berømmelse, som kjærlighet. Teksten åpner for den muligheten, men det er ikke en del av den fortellingen vi vanligvis forbinder med kunstneren som trosser døden for å få sin kjære tilbake. Hva sier det oss om Aldens tekstsyn? Han er i hvert fall åpen for at teksten kan ha flere betydninger, ikke bare den betydningen som var opphavsmennenes intensjon. Det er tydelig at han forholder seg fritt til teksten, men samtidig er det jo teksten han lar spille ut på scenen, i hvert fall deler av den, om enn på en annen måte enn vi forventer. Skal vi sette ham i bås havner han nok i den tredje kategorien, den som ser på teksten som ikke-preskriptiv. Samtidig er han nok ikke blant dem som helt overser tekstens intensjoner.

6 Nulla impresa per uom si tenta invano, nè contr' a lui più sa natura armarse. Ei de l'instabil piano arò gli ondosi campi, e'l seme sparse di sue fatiche, ond'aurea messe accolse. Quinci, perchè memoria vivesse di sua gloria, la fama a dir di lui sua lingua sciolse, ch'ei pose freno al mar con fragil legno, che sprezzò d'Austro e d'Aquilon lo sdegno.

7 Troppo, troppo gioisti di tua lieta ventura; Or troppo piagni tua sorte acerba e dura. Ancor non sai come nulla qua giù diletta e dura?

Historisk informert?

Når kontroversielle regigrep vekker reaksjoner og vi hører utsagn som: ”Dette har jo ingenting med verket å gjøre!”, så er det gjerne et spørsmål som står på spill, nemlig: ”Hva handler operaen egentlig om?”. Og spørsmålet besvares ofte kun gjennom negasjon: ”Dette handler den i hvert fall ikke om!”. *Bortførelsen fra seraillet* handler ikke om voldtekt, *Lohengrin* handler ikke om campingliv, skal man tro kritikerne.⁸ Men handler Monteverdis *L'Orfeo* egentlig om gjetere og nymfer på de trakiske sletter, eller om kunstnerens forhold til penger? Eller handler den egentlig om at sangere og musikere fortsatt fremfører den, over fire århundrer etter at den ble skrevet?

Noe av poenget med å se på opera som tekst er å unngå forestillingen om at det finnes ett universelt, riktig svar på dette spørsmålet. Nøkkelen til det operaen handler om ligger jo nettopp hos leseren/tilskueren, og denne er ikke alltid den samme. Her kommer nyhistorismen inn som et interessant aspekt, for gjennom en nyhistorisk undersøkelse kan vi få en ide om hva *L'Orfeo* handlet om for tidligere tiders lesere/tilskuere. Dette kan gi oss økt kunnskap om både *L'Orfeo* og tidligere tiders lesere/tilskuere, og i siste instans om oss selv, dersom denne historiske innsikten brukes til å belyse vår egen tid, slik vi har sett Peter Larsen etterlyser (Larsen, 2006, se oppgavens s 61). Slik jeg ser det vil det i praksis si at man foretar en undersøkelse av de historiske og kulturelle omstendighetene rundt tilblivelsen av en tekst/oppsetning, og at man tar resultatet av disse undersøkelsene med seg inn i en dramaturgisk lesning av operateksten, som forberedelse for iscenesettelsen.

I begge oppsetningene er musikken i aller høyeste grad historisk informert, noe annet er ikke å vente av tidligmusikkspesialister som Alessandrini og Savall. Men la oss se nærmere på regien. Deflo ble i forbindelse med DVD-utgivelsen av *L'Orfeo* fra Gran Teatre del Liceu, intervjuet i Gonzaga-palasset i Mantova. Der forteller han om hvordan dette stedet, og nærmere bestemt speilsalen, inspirerte ham i hans arbeid. Han forteller at urpremieren ble holdt i nettopp speilsalen (men han presiserer at dette er et noe omdiskutert tema), og at det var et relativt lite publikum, på mellom 100 og 200 tilskuere. Mange av de som var til stede var medlemmer av Academia degli Invaghiti, et av Italias mange akademier for intellektuelle. Deflo tenker seg at urpremieren var preget av festlighet og intimitet, og det er disse følelsene han ønsker å formidle i sin oppsetning. Speilene er en resultat av dette ønsket, da Deflo mener de gir et inntrykk av festlighet.⁹

Vi ser altså at Deflo har undersøkt, og latt seg inspirere av forholdene rundt urpremieren, og det er disse han har ønsket å ta med over i sin egen produksjon. Men det er i hovedsak de ytre

8 Jf Calixto Bieitos oppsetning av Mozarts *Bortførelsen fra seraillet* ved Komische Oper i Berlin i 2004, og Alfred Kirchners oppsetning av Wagners *Lohengrin* ved Den Norske Opera i 2002. Jeg har ikke selv sett disse oppsetningene, men medieomtalen av sistnevnte er nok det som for første gang vekket min interesse for sceniske moderniseringer av klassiske operaer.

9 Dette intervjuet finnes som ekstramateriale på DVD-utgivelsen av *L'Orfeo* fra Gran Teatre del Liceu.

omstendighetene rundt urpremieren han snakker om, det virker ikke som om han har tatt disse med inn i sin lesning av teksten. Oppsetningen reflekterer heller ikke noen bestemt dramaturgisk lesning, som vi skal se i neste kapittel er den illustrerende heller enn kommenterende.

Aldens oppsetning er som vi har sett lite historiserende hva angår det visuelle. Han ser ut til å belyse at kunstnerisk utfoldelse kan brukes som et påskudd i jakten på forgjengelige gleder, altså penger og berømmelse, og ikke bare kjærlighet. Dette sammenfaller med det poenget Alessandrini har om at iscenesettelser av Orfeusmyten i overgangen fra det 16. til det 17. århundret dreide seg om mote, og når man satte opp *L'Orfeo* i Palazzo Ducale i Mantova så var det for å vise at man kunne gjøre det bedre enn Firenze (Gundersen, 2008). Hvorvidt dette var bevisst fra Aldens side, er et helt annen spørsmål. Men det er nettopp slike betraktninger og forståelser man kan spille ut på scenen. Alessandrini sier jo også at antikken, og argumentet med at de greske tragediene ble sunget, ikke var noen misforståelse men et påskudd (Gundersen, 2008). Dette kan brukes som grunnlag for en dramaturgisk lesning der man for eksempel ønsker å trekke frem at *L'Orfeo* ikke handler om antikken, men om operagenren.

Som tilskuer kan det være vanskelig å vite om regissøren har latt seg informere av historien eller ikke. Dersom man har vært i Mantovas Palazzo Ducale kjenner man det kanskje igjen i Deflos oppsetning. Men dersom man ikke har vært der, og ikke har sett intervjuet med Deflo, så er det lite i oppsetningen som peker i en historisk informert retning (selvsagt med unntak av musikken). Oppsetningen er historiserende, men med unntak av orkesterets og La Musicas kostymer, så spiller den mer på antikken enn på barokken. For alt vi vet har Alden studert pamfletter fra Academia degli Invaghiti for å finne ut hva som rørte seg av meninger i Mantovas intellektuelle miljø på begynnelsen av 1600-tallet. Men med mindre vi selv har en inngående kjennskap til dette miljøet, så er det vanskelig å si noe om det ut ifra det vi ser på scenen. En nyhistorisk lesning av operateksten er altså først og fremst et utgangspunkt for en videre dramaturgisk lesning før en eventuell oppsetning.

Aktualitet, konvensjon og rivalitet

Deflos regi kaster ikke nytt lys over Orfeusmyten eller over operaen *L'Orfeo*, men det er visse grep som relaterer den til oss tilskuere i dag. Det første og kanskje mest slående er speilpanelene som fungerer som teppe. Med proseniet som ramme ser vi oss selv hver gang teppet er nede. Dessuten er det en veldig myk overgang mellom sal og scene. Dette skyldes blant annet arkitekturen, men det er også tatt noen valg som forsterker denne effekten. Orkesteret er nemlig godt synlig i en veldig grunn orkestergrav, og i tillegg til dette er de musikerne som åpner toccataen, altså en paukist og en rekke blåsere, plassert i losjene nærmest scenen.¹⁰ Jordi Savall gjør sin entré gjennom midtgangen i salen, og både han og resten av orkesteret er kledd

10 For å få et inntrykk av dette kan man se åpningen på Youtube: <<http://www.youtube.com/watch?v=nCtACwEnjOo>> [14.07.2011]

i sorte kapper med hvite kraver og mansjetter, de er altså kostymert med et visst barokk-/renessansepreg. La Messaggera kommer også inn fra salen, det samme gjør La Musica i siste scene. Overgangen mellom scene og sal er flytende, og når spilleteppet er nede, er det enda mer utydlig hva som er scene og hva som er sal.

Et annet grep i samme stil er scenegulvet; som vi har vært inne på er det laget av tydelig definerte bord, det er ingen illusjon av gress, men helt klart et scenegulv, det kan ikke herske noen tvil om at dette er et ensemble som spiller (skuespill) for oss. Også prologen med La Musica peker i denne retning: Hun skal fortelle oss en historie, en fabel til musikk, og på bakteppet er librettoens tittelblad, slik hun selv er forestillingens tittelblad. Det er altså flere lag her, og noen av disse lagene forteller oss rett ut at det vi ser på er fiksjon. Samtidig er det andre lag som trekker oss inn på scenen, og som flytter scenen ut i salen. Hva er det egentlig vi ser? Kanskje det handler om at vi fortsatt er der; etter over fire århundrer sitter vi tilskuere der fortsatt og ser på denne fortellingen om musikken som trosser døden, som trosser glemselen, og tidens tann. I så henseende kan vi si at oppsetningen er aktualiserende, for den relaterer operaen til oss i dag, og den gjør oss til en del av operaen og dens oppføringshistorie. Samtidig er den ikke spesielt nytenkende, og vi får ikke noen ny innsikt, hverken om *L'Orfeo* eller om oss selv.

Aldens regi er på sin side i aller høyeste grad nytenkende, og den fremhever som vi har sett andre aspekter ved teksten enn det vi er vant til. Vi kan altså få ny innsikt i teksten, og hvis vi tilskuere bruker denne innsikten til å se med nye øyne på oss selv, og på vår forståelse av fortiden, så har kanskje oppsetningen aktualisert operateksten. Men det er i så fall helt opp til den enkelte tilskuer, for oppsetningen gjør veldig lite for å relatere seg til oss. Rollefigurene bryr seg tilsynelatende lite om hverandre, og de bryr seg enda mindre om tilskuerne. Orkesteret er synlig, men det er i halvskygge, og det blir ikke gjort noe nummer ut av dem, slik som i Deflos oppsetning. "Den fjerde veggen" skiller mellom sal og scene, og det er bare noen få steder denne brytes, og da er det kun med blikk, og ikke det at noen faktisk beveger seg ut i salen.

Handlingen utspiller seg i en slags moderne tid, flertallet av rollefigurene har moderne kostymer, og scenografien gir samlet sett ikke noe tidløst preg, selv om rommet er ganske ubestemmelig. Hvis man noen gang har vært på et skikkelig slitent nachspiel etter en "networking-fest", der alle trenger hverandre, men ingen liker hverandre, så har man kanskje en forutsetning for å kjenne seg igjen i de to første aktene. Men det er hele tiden visse elementer som ikke passer inn, for eksempel de to i renessanseklær, eller de to med pipekraver, for ikke å snakke om han som er kledd i en enorm vest av noe som ser ut som en blanding av isbjørn- og saueskinn. Og hvorfor synger de om nymfer og dans og enger? Slik jeg ser det er Aldens oppsetning ikke aktualiserende gjennom relasjonen til tilskuerne, men gjennom å utfordre oss. Hvis vi tør å kjenne oss igjen i rollefigurenes mer usympatiske trekk, i Orfeus' håpløse søken etter det uoppnåelige, som riktig nok er der, tapet fast rett foran øynene på oss, så kan vi selv ta ansvar for oppsetningens aktualitet.

Begge oppsetningene har, på hver sin måte, en viss grad av konvensjonalitet. Deflos regi er innenfor de fleste rammer. Den er hverken visuelt eller dramaturgisk utfordrende, og til og med ikke de selvrefleksive, eller metafiksjonelle grepene (som ”tittelbladet” på bakteppet under prologen, og det tydelige scenegulvet), eller oppmykingen av overgangen mellom scene og sal, er nye eller overraskende. Aldens regi bærer på sin side mange av regiteatrets kjennemerker. Den er riktignok fri for provokasjoner i form for eksplisitte sex- og voldsscener, og sangerne får rom til å synge den tidvis krevende musikken, uten at de hele tiden må ”gjøre noe”. Men blandingen av historiske og moderne kostymer kjenner vi igjen, den er mye brukt. Det at de gjør noe helt annet enn de synger er heller ikke nytt. Dessuten tenner de seg sigaretter. Sammen med sex, vold og alkohol, så er sigaretter blitt et av regiteatrets varemerker. Aldens oppsetning er lett gjenkjennelig, og lett å plassere i kategorien ”regiteater”, men den følger ikke ”oppskriften” slavisk. Det er etter min mening en befrielse.

I Deflo og Savalls oppsetning er det ingen rivalitet mellom musikk og teater. Faktisk er de så tett opptil hverandre at det nesten blir problematisk, for teatret er ikke stort mer enn en pleonasme – en overflødig dobling av musikken. Scenebildene er som kunstferdige illustrasjoner i en eventyrbok, men eventyrbøker har en tendens til å klare seg like bra uten illustrasjoner, og hva skal vi med teatret da? Deflos regi risikerer å bli unnnværlig, den er eventyrlig vakker og lett å like, men den lærer oss lite nytt om Monteverdis *L'Orfeo*.

Alessandrini og Alden rivaliserte hele veien til NRKs radiostudio og Eystein Sandviks utgave av *Musikkantikk*, der det tydelig kom frem at de ikke hadde samme syn på hva en oppsetning av en barokkopera skal være. Men etter min mening rivaliserer Aldens teater med deler av librettoen, og ikke nødvendigvis med partituret. Som vi har vært inne på er det ofte lite samsvar mellom ordene som blir sunget og handlingene som blir utført, fordi Alden velger å belyse andre, og kanskje mindre fremtredende sider ved librettoen. Teatret er altså kommenterende, og ikke illustrerende. Så kan man si at det ikke er samsvar mellom det musikalske og det sceniske bildet, rett og slett fordi musikken er fra 1607, og scenen fra 2007. Dette er etter min mening et større problem for Rinaldo Alessandrini enn for oss ”vanlige dødelige”. Alessandrini er spesialist på nettopp denne musikken, og har en kjennskap til den som det gjennomsnittlige operapublikum kan se langt etter. Det er naturlig å tenke seg at han da har helt andre forventninger til musikken, og at han hører musikkens instruksjoner og intensjoner på en helt annen måte enn oss andre. Der han hører resitativer som skal utføres på en bestemt måte for å virkelig reflektere de følelsene og spenningene som står på spill (og derfor blir frustrert når det ikke er disse følelsene og spenningene som spilles ut på scenen), der hører vi andre vakker musikk. Og denne innsmigrende musikken sniker seg inn i scenebildet så vi til slutt får følelsen at den alltid har holdt til i dette gule, ubestemmelige rommet. Etter min mening ville ikke regien passet bedre til rockemusikk.

Dialogisme

Dersom en tilskuer ser på en operaoppsetning som en representasjon av et ”opprinnelig verk”, vil han sannsynligvis se på seg selv som en vurderende observatør. Når vi derimot velger å se på en oppsetning som tekst, åpner vi for forståelsen av at tilskueren har en langt mer aktiv rolle, nemlig som leser. I dette kapittelet vil jeg altså undersøke hvordan dialogismen kan være et verktøy for oss som lesende tilskuere, i møtet med en oppsetning. Dette dreier seg om en bevisstgjøring av tilskueren, og ikke om en analysemodell, eller dialogisk metodikk. Derfor kommer jeg kun til å trekke frem enkelte av de punktene vi så på i kapittelet ”Kropp og sjel”.

En viktig forskjell mellom en operaoppsetning og en litterær tekst, er at oppsetningen er resultatet av en forutgående lesing, foretatt av regissør, dirigent, dramaturg, musikere, sangere og scenograf. På grunn av mine begrensede ferdigheter innen musikkanalyse, kommer jeg stort sett til å konsentrere meg om det sceniske. Og siden denne oppgaven dreier seg om forskjellen mellom nettopp dirigenters og regissørers tilnærming, kommer jeg ikke til å gå nærmere inn på dramaturgens og scenografens arbeid, selv om disse sistnevnte ofte har mye å si for det sceniske, både gjennom regigrep og scenografi. For enkelthets skyld kommer jeg altså til å skrive ”dirigentens og regissørens lesning” selv om deres lesninger jo som regel er resultater av samarbeid mellom flere forskjellige aktører.

De sceniske aspektene, det vi gjerne kaller regigrepene, er altså resultater av regissørens lesning av operateksten – libretto og partitur. Skal vi bruke dialogismens begreper kan vi si at det er skjedd en sammensmelting av regissørens og operatekstens forventningshorisonter, og at denne sammensmeltingen realiseres i oppsetningen, der regissøren og operateksten sammen produserer en ny appellstruktur. Det er denne nye appellstrukturen vi tilskuere møter, og leser. Innenfor denne appellstrukturen vil det kunne oppstå tomhetssteder, ubestemthetssteder og motsigelser som ikke finnes i operateksten.

Den tekstforståelsen regissøren forfekter, vil ha stor betydning for utformingen av den nye appellstrukturen, for vi kan gå ut ifra at regissøren leser operateksten med tanke på en fremtidig oppsetning. Hvis hans syn på operateksten er at den er en nedtegnelse av en hendelse som fortjener gjentakelse, er det vel naturlig å tenke seg at han vil forsøke å formidle tekstens appellstruktur så uforandret som mulig, og tone ned sin egen rolle i produksjonen av den nye appellstrukturen. Dersom han ser på teksten som instruksjoner som skal realiseres på best mulig måte, kan vi se for oss en mer åpenhertig fortolkning av hva disse instruksjonene er. Tekstens og regissørens roller i produksjonen av den nye appellstrukturen er mer balanserte: på den ene siden teksten med sine instruksjoner, på den andre regissøren med sin forståelse av instruksjonene, og ikke minst forståelsen av hvordan de best realiseres. I de tilfellene der regissøren mener teksten er en ikke-preskriptiv stimulus til den frie kunstneriske fantasi, kan vi regne med at regissøren lar sin egen forventningshorisont spille en større rolle enn tekstens, i den nye appellstrukturen. De delene av teksten som er stimulerende er med, resten kan godt

overses. Samtidig er det viktig å huske på at operateksten alltid vil komme tilsyne andre steder enn i regigrepene, nemlig i ordene som synges og i notene som spilles.¹¹ Dessuten er det ikke til å se bort ifra at mange tilskuere selv vil ha en viss kjennskap til operateksten, altså forut for en scenisk realisering. Disse vil kanskje ha en følelse av å lese operateksten også i en oppsetningssammenheng, i motsetning til de som aldri har lest hverken libretto eller partitur, og som kun forholder seg til forestillingsteksten.

Tilskuerens første steg i en dialogisk bevisstgjøring er altså å bli klar over at forestillingstekstens appellstruktur er et resultat av sammensmeltingen mellom regissørens og operatekstens forventningshorisonter. Neste steg er da å avdekke regissørens tekstsyn, for å få en bedre forståelse av hvordan den nye appellstrukturen er blitt til. For tilskuere som har god kjennskap til operateksten, er det spesielt viktig å huske at forestillingsteksten ikke er den samme som operateksten. Det kan spare dem for mange skuffelser, og samtidig åpne dem for ny innsikt ved at de dermed kan sammenligne de to tekstene. Med en inngående forståelse av forestillingstekstens appellstruktur, er tilskueren godt rustet til å kjenne igjen tomhetsstedene, ubestemthetsstedene og motsigelsene, og ikke minst til å gjøre en personlig tolkning av disse.

Det er Aldens oppsetning som utfordrer mest, derfor er det den jeg velger å bruke som eksempel. Som vi har sett er Aldens tekstsyn preget av frihet i forholdet til teksten samtidig som de overraskende grepene er motivert av den. Videre har vi sett at Alden aktualiserer operateksten ved å utfordre oss til se at den har flere mulige betydninger i seg. Dessuten er oppsetningen hans ikke slave av konvensjoner, selv om den er gjenkjennelig som en ”regiteateroppsetning”. Med andre ord kan vi gå ut ifra at det som skjer på scenen ikke er tilfeldig. Anmeldelsene var ikke udelte positive, og det var et gjennomgående tema at musikken var fantastisk, men at regien var uforståelig. Et eksempel er Henning Høholts anmeldelse på Kulturkompasset.no:

Etter min personlige oppfattelse er scenografien ved Paul Steinberg, totalt mislykket, jeg oppfattet ikke de store åpne viddene ute i naturen i den sammenstimling av gamle stoler og sofaer, hvor de unge mannlige sangerne gjorde sitt aller ytterste til å gi oss en utendørs opplevelse, som dessverre ble helt mislykket, selv om sangerne så godt ut mer eller mindre avkledd, (mest mindre avkledd). (Høholt, 2008)

Slik jeg ser det må vi gå ut ifra at Steinberg er et oppegående menneske som vet forskjellen på en stol og et tre, på gress og finér, eller på inne og ute. Altså kan vi regne med at det slett ikke er meningen at vi skal oppfatte store, åpne vidder i naturen. Vi som kjenner librettoen vil altså kunne oppfatte en motsigelse mellom librettoens tekst og forestillingsteksten, og vi må gå inn og gjøre oss opp vår egen mening om hva det er vi ser. For min del får jeg assosiasjoner til et nachspiel, ganske tidlig om morgenen, nå folk er skikkelig trøtte. Dette kan til en viss grad forklare hvorfor rollefigurene enten vaser rundt på scenen, eller ligger henslengt i stolene og sofaene, og tidvis på gulvet.

¹¹ Det ville vært interessant å undersøke i hvilken grad en slik dialogisk tilnærming er overførbar til den lesningen sangere og musikere gjør i forbindelse med deres fortolknings- og fremføringsarbeid, men det har jeg ikke riktig kompetanse til.

Det er en rekke tomhetssteder i oppsetningens appellstruktur, det skjønner vi også når vi leser Ståle Wikshålands anmeldelse ”*Orfeo* på kjøret” i Dagbladet:

”Hva er det Alden vil med regigrepet sitt? Det er det få gitt å svare på... Ut fra forestillingen selv er det i hvert fall komplett umulig...” (Wikshåland, 2008) Et eksempel på et tomhetssted er innslaget av historiske kostymer. Hvis vi for eksempel er på et moderne nachspiel, hvorfor går da noen kledd som om de kom fra en helt annen tid? Og hvorfor er det noen som tilsynelatende ikke klarer å bestemme seg for hvilken tid de kommer fra? Det forteller oss i alle fall at vi ikke må forvente så mye realisme. Kanskje det er historiens nachspiel: For *L’Orfeos* vedkommende har festen vart i 400 år (riktig nok ikke uavbrutt), kanskje det var på tide å gå til neste steg, til nachspielet, der vi ser alt i nytt og ikke alltid flatterende lys. Nå har vi kost oss med den polerte, festsminkede *L’Orfeo* så lenge, hva skjer når vi får se den i det grelle morgenlyset, og oppdager hvor rynkete og slitent det ansiktet er som skjuler seg under sminken? Kanskje dagen gryr til en ny forståelse, kanskje vi finner eldgammel visdom i de rynkene.

For det Alden gjør er nettopp å trekke frem sider ved operateksten som gjerne er blitt polert vekk. Det er mannen som overvinner Caronte, men det er kunsten (som Apollon har tatt opp på bånd) som får det evige liv. Euridice, det elskede objektet, kan like gjerne symbolisere penger og berømmelse som kjærlighet. Orfeus sitter ribbet igjen på slutten av siste akt, Apollon har vist ham båndet med opptaket, men så går han bare, og Orfeus blir sittende igjen, alene i en stol midt på scenen. Euridice ligger i en sofa, det er ikke greit å vite om hun er levende eller død, og til og med La Musica er nede for telling. Orfeus har tapt alt, igjen. Men her melder det seg plutselig en ny motsigelse, for hvis vi tenker tilbake på prologen så er det en stolt og glad Musica som sier hun skal fortelle oss en historie. Ville La Musica vært stolt over å fortelle denne historien? La oss se nærmere på slutten av siste akt. Orfeus sitter trøstesløs i stolen midt på scenen, han har gjort det ingen mann har klart før ham, ikke bare har han vært i dødsriket, han fikk Plutone til å omgjøre skjebnens bestemmelse, men så sviktet han, og tapte alt. Han har ikke Euridice, hun er synlig, men utilgjengelig, han har ingen penger, de ble igjen i underverdenen, han har ingen berømmelse, ensemblet har forlatt ham og bryr seg visst ikke om ham lenger (i den grad de noen gang har gjort det). Attpåtil er kunsten blitt forevige på bånd, og hvem trenger vel kunstneren noe mer da? Orfeus er blitt overflødig. Men det er da vi ser det, La Musica har reist seg igjen, og uten at Orfeus vet det er hun på vei til ham igjen. Alt er altså ikke tapt, han har fortsatt musikken, og med musikken kan han jo, som vi vet, utrette mirakler. Så var ansiktet under sminken kanskje ikke så stygt likevel.

Dette er altså noen eksempler på min personlige fortolkning av Aldens oppsetning. Slik kan vi ta tak i alle de delene som ikke passer inn i appellstrukturen, leke med dem i tankene, og prøve ut ideer til vi finner en mening som kan passe, og som kanskje til og med inspirerer til videre tankespinn. Men hvis vi henger oss opp i at forestillingsteksten skal samsvare med operateksten, risikerer vi å aldri få noe tilfredsstillende svar på hva Alden vil med regigrepene sine. Faren

med det er at vi ikke får noe ut av de sceniske aspektene ved oppsetningen, og i stedet sitter igjen med følelsen av at ”Regien... er så dum at det knapt er til å holde ut”. (Wikshåland, 2008) I verste fall blir vi uvennlig innstilt til teatret i operaen, og vil til slutt mene at opera er best hørt, ikke sett.

DEL 4

Syntese

Forståelsen av en opera som opprinnelig verk er ofte ledsaget av en oppfatning av at de sceniske realiseringene av den burde forsøke å legge seg så tett opp til det opprinnelige verkets ideelle utforming. En slik oppfatning innskrenker de medvirkende kunstnernes kreativitet og mulighet til skapende utfoldelse. Slik jeg ser det er dette lite hensiktsmessig i forbindelse med en kunstform som i så stor grad som opera består av gjenopptagelser av tidligere tiders klassikere. Dersom det ikke er rom for radikale nytenkninger av operagenrens sceniske og musikalske konvensjoner, er det en fare for at genren stivner og mister vitalitet. Utdaterte konvensjoner og manglende vitalitet kan føre til en fremmedgjøring av genren i møtet med nye tilskuere, og vi risikerer at yngre generasjoner oppfatter genren som gammeldags og avleggs. Utvikling, kreativitet og nytenkning er uunnværlige faktorer for å holde kunstformen i live og gjøre den interessant og aktuell for stadig nye generasjoner med tilskuere.

I denne oppgaven har vi sett på en alternativ forståelse av opera, nemlig opera som tekst. Operateksten, altså libretto og partitur, blir av dirigent og regissør oversatt til forestillingstekst, som er den teksten tilskuerne blir konfrontert med. En tekst åpner for en større variasjon i meningsdannelsen og det sceniske og musikalske uttrykket av denne, enn et ”opprinnelig verk”. Grunnen til dette er at mening ikke ligger som føringer i teksten, men oppstår i møtet med leseren. Dette legger et stort ansvar på leseren/tilskueren, som må gå aktivt inn for å fortolke og forstå. I første omgang gjelder dette dirigenten og regissøren i deres lesning av operateksten. Som vi har sett kan en nyhistorisk tilnærming være et godt grunnlag for denne lesningen. Gjennom en utforskning av operaens historiske og kulturelle kontekst kan dirigent og regissør få en økt forståelse av operateksten, og dermed et bedre grunnlag for å relatere den til nåtiden, og for å formidle den musikalsk og scenisk til et moderne publikum. Dessuten kan en slik tilnærming bli et møtepunkt for ”moderniserende regissører” og tidligmusikkdirigenter”, som ellers kan synes å være på to forskjellige kunstneriske planeter.

I neste omgang er det altså tilskuerne som møter og ”leser” forestillingsteksten. Dersom tilskueren ser på opera som et opprinnelig verk, og forventer å se en gjenskapning av dette, har han ingen grunn til å gjøre noen bevisst lesning og fortolkning av det han ser. Men som Live Hov har gitt uttrykk for, ser det ut til at publikum begynner å bli mer og mer fortrolige med ny tolkninger av kjente operaer, og hun ser også tegn i tiden som tyder på at det klassiske verkbegrepet er under oppløsning (Hov, 2010, s 28). Selv om tilskueren er åpen for at forestillingsteksten er en tolkning, som igjen skal fortolkes av ham selv, så kan det være utfordrende, og tidvis frustrerende, å se en regiteateroppsetning av en kjent og kjær opera. Disse oppsetningene snur ofte opp ned på det man tror man vet om operaen. Ofte foregår det ting på scenen som tilsynelatende er helt umotivert, eller i konflikt med det som synges. For å bruke dialogismens terminologi, er slike oppsetninger ofte fulle av motsigelser, tomhetssteder og ubestemmelighetssteder. I møtet med disse oppsetningene er det ekstra viktig at tilskueren ikke kler seg i offerrollen, men derimot gjør seg til medsammevoren.

Dialogismen kan i disse tilfellene være til hjelp, rett og slett gjennom bevisstheten om at de punktene som ”ikke passer inn” er tilskuerens cue for å bidra med sin personlige fortolkning. Innenfor den modellen jeg har utforsket, har tilskueren som nevnt tidligere en egen rolle å spille i realiseringen av en opera. Mening skal altså oppstå i møtet mellom forestillingsteksten og tilskueren. Alle tomhetssteder, motsigelser og ubestemthetssteder gir tilskueren frihet til å bruke seg selv, sine egne erfaringer, sin egen kjennskap til operaen (og kanskje dens historiske og kulturelle kontekst), til å fortolke og forstå, og dermed være med på å realisere operaens potensial. Gode møter mellom forestillingstekst og tilskuer, er for alvor med på å levendegjøre genren. Det er i dette møtet det avgjøres hva opera er for publikumet, og det er nettopp publikum som skal ta operaen med seg ut av operahusene, og lære av den, snakke om den, debattere den, gjøre den til et kulturuttrykk, ikke bare tilfeldig underholdning. Tilskuerne har altså ikke bare ansvar for å være med på realiseringen av hver enkelt opera, men også for å holde hele genren i live.

Hvor står jeg nå?

Jeg innser at dette er blitt en slags ”forsvarstale” for teatret i operaen. Slik jeg ser det er godt teater en forutsetning for å skape de møtene mellom forestillingstekst og tilskuer, som er med på å vitalisere genren. Dette er ikke fordi jeg ikke stoler på musikkens gjennomslagskraft, tvert imot: Det er ikke uten grunn at jeg valgte nettopp en oppsetning av Orfeusmyten som eksempelmateriale i denne oppgaven. Jeg tror operagenren i kraft av musikken kan overleve lenge som kunstuttrykk. Samtidig mener jeg opera, mer enn et kunstuttrykk, også kan være et kulturuttrykk, altså en levende og uunnværlig del av kulturen. I forbindelse med barokkopera er det på grunn av den store avstanden i tid, spesielt interessant å se at den også har vært uttrykk for en annen kultur. Det at samme tekst både kan være et uttrykk for Italiensk hoffkultur på 1600-tallet, og norsk kultur på 2000-tallet, åpner for en verdifull erkjennelse av mellommenneskelig fellesskap på tvers av tids- og landegrenser.

Hvorfor er godt teater en forutsetning for å gjøre opera til kulturuttrykk? Opera er både teater og musikk, og forestillingsteksten er realiseringen av opera. Derfor må forestillingsteksten være et samspill mellom musikk og teater. Dersom teatret inntar en illustrerende rolle, oppstår det ikke noe egentlig samspill mellom musikk og teater, og teatret kan, som vi har sett, sies å være overflødig. Det er når musikk og teater kommenterer hverandre at det virkelige samspillet oppstår. På samme måte ville det vært like ugunstig om teatret skulle kjøre sitt eget løp, og musikken kun skulle illustrere teatret. Men som jeg har vært inne på tidligere i oppgaven, har pendelen så lenge svingt i retning musikken, at dennes plass i operaen er blitt befestet. Slik jeg ser det er det ingen fare for at teatret faser ut musikken i operasammenheng.

Et annet viktig poeng som illustrerer viktigheten av samspillet mellom teater og musikk, er at mening oppstår på så vidt forskjellige måter i disse uttrykksformene. For de fleste vil

musikken i størst grad ha en stemningsskapende effekt, selv om visse musikalske sitater vil kunne gi en umiddelbar gjenkjennelse av en konkret betydning.¹ Da Alessandrini ble intervjuet av Morgenbladets Bjarne Riiser Gundersen i forbindelse med Oslo-oppsetningen av *L'Orfeo*, valgte han å trekke frem ”Monteverdis sofistikerte bruk av ulike, nyanserte resitativstiler... og det intrikate forholdet mellom vokal og akkompagnement...” (Gundersen, 2008). Det er av uvurderlig betydning at dirigentene kan dette, og vet å formidle det i sin musikalske tolkning. Samtidig kan vi jo lure på hvor mange år en tilskuer må ha studert musikkvitenskap, for å kunne kjenne igjen og gjøre en aktiv fortolkning av disse nyanserte resitativstilenes forhold til sangteksten. Jeg tror musikken er tilgjengelig for alle i kraft av å kommentere, og gi oss hint til hvordan vi skal forstå den sceniske handlingen. Men jeg er samtidig av den oppfatning av at den konkrete meningsdannelsen er lettere tilgjengelig i teatret enn i musikken. Dette henger også sammen med at musikken følger de historiske konvensjonene i langt større grad enn teatret, som ofte ”oversetter” disse til et scenespråk som er mer tilgjengelig for et moderne publikum.

Konklusjon

Med denne oppgaven ønsket jeg å belyse fenomenet med moderne oppsetninger av barokkopera, og det paradokset at noen oppsetninger altså både er barokke og moderne. Jeg er kommet frem til at det nettopp er de oppsetningene som både er produkter av sin tid og av vår tid på en gang, som holder genren i live, og som gjør den aktuell for oss i dag, ved at vi kan relatere historisk innsikt til vårt ”her og nå”. Oppsetninger som kun er rekonstruerende er interessante i sin egen rett, som museumsgjenstander. Det er ingenting galt med museumsgjenstander, tvert imot, et ”museumsbesøk” kan være både spennende, fascinerende og ikke minst lærerikt. Men det er like vel ikke museumsgjenstandene som holder kunstformen levende. Jeg har beskrevet en oppsetning (Alessandrini og Aldens) som ved første møte yter motstand. Det er ikke alle gitt å få noen umiddelbar forståelse av ”hva Alden vil” med regigrepene, eller hvilken sammenheng det er mellom det vi ser og det vi hører. Tilskueren blir utfordret til å aktivt søke svarene selv. Dette er til en viss grad en risikosport, for mange tilskuere er ikke åpne for å lete etter svar i en produksjon de finner sterkt provoserende fordi regissøren har tillatt seg å gjøre ”hva som helst” med verket.

En interessant parallell som har slått meg, er nåtidens musikaler: Der kan vi for alvor snakke om at regissøren *må* være tro mot verket, og at ikke alt er tillatt. Disse verkene er nemlig fortsatt omfattet av åndsverksloven, og det hefter mange betingelser og begrensninger ved

iscenesettelsene av dem. Før Oslo Nye fikk lov til å sette opp *Les Misérables*, måtte de, for eksempel, levere inn omfattende dokumentasjon om produksjonen til rettighetshaveren, så denne kunne kontrollere at alt gikk riktig for seg. Sammenlignet med dette kan vi si at en

¹ Et mye brukt eksempel på dette er Marseillaisen som siteres i Tsjaikovskijs 1812-ouvertyre. Dette er et tema de fleste vil dra kjensel på, og så fremt man vet hvilket stykke det er man hører, vil det være naturlig å tenke seg at det her er franskmennene og Napoleon som nærmer seg Moskva.

oppsetning av en barokkopera ikke nødvendigvis *må* være tro mot verket. En regissør har *lov* til å gjøre akkurat det han selv vil med et verk som ikke omfattes av åndsverksloven. Dermed er det desto mer interessant å diskutere hvorfor han kanskje bør la være å gjøre akkurat det han selv vil.

Kritiske røster vil gjerne ha det til at regissørene, i stedet for å modernisere alt, burde sette opp samtidsoperaer. De har et poeng. Som nevnt tidligere er de gode operaoppsetningene de oppsetningene der musikk og teater samspiller. Dessuten er samspillet mellom operaens opprinnelige tid, og tilskuernes tid en forutsetning for at oppsetningen skal bli et kulturuttrykk, altså noe mer enn stivnede konvensjoner. Dersom regissøren ikke møter operateksten med en oppriktig og fortolkende lesning som retter seg etter tekstens føringer, men i stedet møter den med det utgangspunktet at han skal se hvordan han kan bruke teksten til å fortelle sin egen historie, så er jeg også av den oppfatning at det hadde vært bedre om han fikk bestilt en ny opera. Men dette skyldes ikke at jeg mener en slik oppsetning ville ha ”maltraktert” verket, eller brutt med opphavsmennenes intensjon. Jeg mener bare at ressursene ville vært bedre investert i en urfremføring enn i en gjenopptagelse som ikke tar operateksten på alvor (i den grad slike finnes). Vi må huske på at en levende kunstform også er avhengig av nye tilskudd, og dette er nok en mangelvare i dagens norske operaverden. I forbindelse med åpningen av den nye operaen, skrev Dagsavisens journalist Gerd Elin Stava Sandve i ”Operastart med bismak”, at det norske operamiljøet var ”... mollstemt i sitt refreng. Det lyder ’mer norsk, mer samtidsmusikk, større dristighet’.” (Sandve, 2008) Videre pekte hun på hvordan flere bestillingsoperaer, både norske og utenlandske, ble avbestilt i tiden før åpningen.

Er forskjellen i regissørenes og dirigentenes tilnærming til en opera et uoverkommelig problem eller et fruktbart paradoks? Også utover det at samarbeidsproblemer sjelden vil være gunstige i en produksjonssammenheng, så kan denne forskjellen være et problem. Problemet oppstår dersom tilskuerne i for stor grad forventer en enhetlig oppsetning, der alt harmonerer, og ikke minst der alt harmonerer med deres oppfatning av et opprinnelig verk. Ut i fra det vi har sett tidligere, publikums økte toleranse for nye regigrep, er det slett ikke et uoverkommelig problem. Ansvar for å overkomme problemet ligger selvsagt også hos dirigentene og regissørene, som må møte operateksten på en åpen, fortolkende måte, selv om de etterpå vil realisere fortolkningene sine på vidt forskjellige måter. Men ansvaret ligger kanskje i størst grad hos tilskueren, som i siste instans er den som må fylle eventuelle tomrom mellom dirigenten og regissørens uttrykk. Nettopp her, i plasseringen av ansvaret hos tilskueren, ligger som vi har sett nøkkelen til operagenrens vitalitet, og dermed dens fruktbarhet. Hvis en oppsetning sår et frø, så er det i tilskueren det skal spire. Moderne, og utfordrende, oppsetninger av barokkopera kan øke vår forståelse av den aktuelle operaen, av historien og av vår egen tid. Dessuten kan de altså være med på å holde operagenren i live, og unngå at den drukner i sin egen plysj. Opera er paradoksets genre *par excellence*, det handler om å forene forskjelligheter: musikk og scene, musikk og ord, scene og ord, fortid og nåtid, tekst og lesning, usannsynlighet og troverdighet.

Litteratur

- Abbate, C. 2003, *In Search of Opera*, Princeton University Press, Princeton
- Bøg, P. 2001, Hansen, L.B. Holm, B. Nielsen-Ourø, D. Pedersen, S. Rasmussen, A.L. Schrøder, P.M. Skjoldager-Nielsen, K. Wisbech, T. *Vision eller voldtægt?: Moderne iscenesættelser af klassiske skuespil*, Teatervidenskap, Københavns Universitet, København
- Deshoulière, Ch. 2000, *L'Opéra baroque et la scène moderne*, Fayard, Paris
- Eide, P. og Simensen, B. 2006, "En fengslet egypter på Den Norske Opera", i Dagbladet, 05. februar, tilgjengelig fra Atekst <<https://web.retriever-info.com/services/archive.html>>, [07.06.2011]
- Frimann, S. 2010, "Comeback for barokkopera", i Vårt land, 13. juli, tilgjengelig fra Atekst <<https://web.retriever-info.com/services/archive.html>>, [07.06.2011]
- Frimann, S. 2008, "Den klassiske musikkens underdog – Tidligmusikk gir identitet", i Vårt Land, 22. juli, tilgjengelig fra Atekst <<https://web.retriever-info.com/services/archive.html>>, [24.02.2011]
- Goehr, L. 1992, *The Imaginary Museum of Musical Works – An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford
- Gundersen, B.R. 2008, "Umusikalsk opera", i Morgenbladet, 30. mai, tilgjengelig fra Atekst <<https://web.retriever-info.com/services/archive.html>>, [07.06.2011]
- Gundersen, B.R. 2007, "Liten mann, store ord", i Morgenbladet, 24. august, tilgjengelig fra Atekst <<https://web.retriever-info.com/services/archive.html>>, [07.06.2011]
- Haga, S.G. 2005, "Helt barokt i operaen", i Dagbladet, 04. februar, tilgjengelig fra Atekst <<https://web.retriever-info.com/services/archive.html>>, [15.02.2011]
- Haskell, H. 1996, *The Early Music Revival – A History*, Dover, London
- Hov, L. 2010, "Herheims *Julius Caesar*: Operaverket som *performance*", i Stigar, P. (red), *Studia Musicologica Norvegica*, 36, s 7–31, Norsk musikkforlag
- Hov, L. 1999, "Kvinnene i det romerske teatret – slik Goethe så dem" i Stigar, P. (red), *Studia Musicologica Norvegica*, 25, s 527–543, Norsk musikkforlag
- Høholt, H. 2008, "Vakker Orfeo", tilgjengelig fra Kulturkompasset <<http://www.kulturkompasset.no/index.php?AID=925&TID=4>> [14.07.2011]
- Kjørup, S. 1997, *Menneskevidenskabene*, Roskilde Universitetsforlag, Fredriksberg

- Larsen, P. 2006, "Operastriden har blusset opp igjen", i Bergens Tidende, 18. oktober, tilgjengelig fra Atekst <<https://web.retriever-info.com/services/archive.html>>, [05.02.2011]
- Levin, D.J. 2007, *Unsettling Opera – Staging Mozart, Verdi, Wagner and Zemlinsky*, The University of Chicago Press, Chicago
- Mac Donald, H. 2007, "The Abduction of Opera – Can the Met stand firm against the trashy productions of trendy nihilists?", i City Journal, sommerutgaven, (<www.city-journal.org/printable.php?id=2304> [13.06. 2011])
- Martín, A.E. 2010, "La música lo llena todo, lo demás mata lo esencial", i La Voz de Asturias, 07.oktober, (<http://www.lavozdeasturias.es/asturias/oviedo/musica-llena-mata-esencial_0_349165136.html> [12.07.2011])
- Mørkved, T. 2009, "Kort vei mellom barokk og fantasy", i Adresseavisen, 26.januar, tilgjengelig fra Atekst <<https://web.retriever-info.com/services/archive.html>>, [15.02.2011]
- Parker, R. 2001, *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford University Press, Oxford
- Sandve, G.E.S. 2008, "Operastart med bismak", i Dagsavisen, 07. april, tilgjengelig fra Atekst <<https://web.retriever-info.com/services/archive.html>>, [05.02.2011]
- Sandvik, E. 2008, *Musikkantikk*, NRK P2, 8. juni
- Savage, R. 2001, "The Staging of Opera", i Parker, R. *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford University Press, Oxford
- Skorpen, L.B. 2003, "Matematikk i musikken – Musikk i matematikken", arbeidsrapport nr. 148, Høgskulen i Volda, (tilgjengelig som pdf-fil fra <http://www.hivolda.no/attachments/site/group15/arb_148.pdf> [13.07.2011])
- Simonson, L. 1968, "The Ideas of Adolphe Appia" i Bentley, E. *The Theory of the Modern Stage*, Penguin Books Ltd, Middlesex
- Stang, K. 2006, "Fra instruktørfunksjon til regikunst – Utviklingen av instruktøryrket i et teaterhistorisk perspektiv", i Reistad, H. (red), *Regikunst*, Tell forlag, Asker
- Taruskin, R. 1995, *Text and Act*, Oxford University Press, Oxford
- Wikshåland, S. 2009, *Fortolkningens århundre – Essays om musikk og musikkforståelse*, Scandinavian Academic Press, Oslo
- Wikshåland, S. 2008, "Orfeo på kjøret", i Dagbladet, 02. juni, tilgjengelig fra Atekst <<https://web.retriever-info.com/services/archive.html>>, [14.07.2011]

Aarset, H.E. 2008, *Gjenreiste verdener – Senbarokk musikkdramatikk som tverrestetisk scenekunst: Vivaldi, Händel, Rameau*, Tapir akademisk forlag, Trondheim

Filmatiske ressurser

DVD: *L'Orfeo*, Claudio Monteverdi, Gran Teatre del Liceu, BBC og Opus Arte, utgitt i 2002

Internettressurser

Operaens hjemmeside om Rinaldo Alessandrini: <http://www.operaen.no/Default.aspx?ID=28555&M=eCom_Catalog&PID=&ProductID=PROD662> [12.07.2011]

Christopher Aldens hjemmeside: <<http://homepage.mac.com/petermcclintock/ChristopherAlden/Biography.htm>> [12.07.2011]

Jordi Savalls plateselskap Alia Vox' hjemmeside: <<http://www.alia-vox.com/>> [12.07.2011]

Engelsk oversettelse av Alessandro Striggios *Orfeo*- libretto: <http://www.naxos.com/education/opera_libretti.asp?pn=&char=all&composer=monteverdi&opera=Orfeo&libretto_file=English/00_Synopsis.htm> [12.07.2011]

Illustrasjoner

Forsidebilde: Den Norske Opera og Ballet, *L'Orfeo*, 2008, Foto Erik Berg

Illustrasjon nr. 1: Den Norske Opera og Ballet, *L'Orfeo*, 2008, Foto Erik Berg

Illustrasjon nr. 2: Den Norske Opera og Ballet, *L'Orfeo*, 2008, Foto Erik Berg

Illustrasjon nr. 3: Den Norske Opera og Ballet, *L'Orfeo*, 2008, Foto Erik Berg

Illustrasjon nr. 4: Den Norske Opera og Ballet, *L'Orfeo*, 2008, Foto Erik Berg

Illustrasjon nr.5: Gran Teatre del Liceu, *L'Orfeo*, 2002, Foto Bernat Armangué og Antoni Bofill

Illustrasjon nr.6: Gran Teatre del Liceu, *L'Orfeo*, 2002, Foto Bernat Armangué og Antoni Bofill

Illustrasjon nr.7: Gran Teatre del Liceu, *L'Orfeo*, 2002, Foto Bernat Armangué og Antoni Bofill

Illustrasjon nr.8: Gran Teatre del Liceu, *L'Orfeo*, 2002, Foto Bernat Armangué og Antoni Bofill